

التصوير والزخارف الجصية البارزة في الفن الروماني والموزايكو



تأليف
أ.د. عزيزة سعيد محمود
قسم الآثار - كلية الآداب

إهداء 2005

أ.د. عزيزة سعيد محمود

جامعة الإسكندرية

التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو
في الفن الروماني

التصوير والزخارف الجصية البارزة والموزايكو فى الفن الرومانى

تأليف

أ. د. عزيزة سعيد محمود
قسم الآثار- كلية الآداب

صورة الغلاف مأخوذة من لوحة مصورة فى بومبى تمثل رسامة أثناء تأدية عملها

التمهيد :

تتعدد المجالات الفنية عامة ما بين فنون إنشائية مثل العمارة بكافة فروعها، أو تصويرية مثل النحت والتصوير والفسيفساء، أو فنون تشكيلية مثل التماثيل الصغيرة والأواني سواء الفخارية أو المعدنية أو الزجاجية، أو فن السك على العملة.

تواصل تطور الفنون الإنشائية والتشكيلية، أما الفنون التصويرية فإن تطورها توقف عند شعوب الشرق الأدنى القديم عند مرحلة معينة لخضوع تلك الفنون للمعتقدات الدينية والجنائزية الخاصة بتلك الشعوب. لقد استطاع الإغريق وخاصة خلال الألف الأخيرة ق.م. الاستفادة مما وصلت إليه الشعوب الشرقية في مجال الفنون التصويرية ثم تطويرها والتغلب على جميع المشاكل المرتبطة بها سواء بالنسبة لطرق تنفيذها أو بالنسبة لقواعد المنظور المرتبطة بها أو أيضا بالنسبة لتنوع موضوعاتها خاصة خلال العصرين الكلاسيكي والهلنستي، حيث خطا الفن التصويري خطوات هائلة لتحقيق الجمال الذي هدف إليه الإغريق سواء في مجال التصوير أو الفسيفساء. هذا التراث الفني الضخم الذي ورثه الرومان عن الإغريق هل اكتفى فيه الرومان بهذا الميراث أم قاموا بدورهم الحضاري في تطويره ؟

حقيقة كان للإغريق السبق عن الرومان ليس فقط في مجال الفنون التصويرية ولكن أيضا في مجال النحت والعمارة حتى أن بعض العلماء لم يعتقدوا في أصلية الفن الروماني ونادوا بأن الفن الروماني ما هو إلا صورة باهتة من الفن اليوناني. لقد أثبتت الدراسات العلمية عدم منطقية هذا الرأي فمثلا في مجال النحت الروماني والذي عكس في بعض فروعه ملامح المدارس الفنية الإغريقية، إلا أن أصلية النحت الروماني تظهر بوضوح في الواقعية التي يتسم بها فن الصور الشخصية، وكذلك في المنحوتات التاريخية التي لم يتطرق إليها النحت اليوناني،

بالإضافة لخصائص الفن الشعبى، وهذا الأخير شكلت ملامحه الخطوط العريضة لفن العصور الوسطى.

كذلك فى مجال العمارة، كان للإغريق السبق فى طرز العمارة الدينية ونوعيات العمارة المدنية وأشكال العمارة الجذائرية، إلا أن الرومان استطاعوا عن طريق ابتكارهم لطرق جديدة إنشائية خاصة باستخدام الكتل الخرسانية التى ساعدتهم فى إقامة العقود والقباء، وبالتالي فى إنشاء مباني ضخمة بدون الخضوع للظروف الطبوغرافية فأنشأوا المسارح والملاهى على العقود والقباء فوق الأرضيات المسطحة مما حقق طفرة ضخمة فى مجال العمارة.

إذا كان الرومان قد أضافوا الجديد فى مجالى النحت والعمارة فإن عطاءهم فى مجال الفنون التصويرية كان عطاء ضخما ومزدوجا، فمن ناحية إن كان للإغريق السبق فى حل جميع مشاكل التصوير الخاصة بالمنظور وتعدد الموضوعات المصورة، إلا أن الإغريق فضلوا غالبا ممارسة التصوير فوق لوحات حملت الشهرة لفنانيتها فى أماكن مختلفة، إلا أنها وفى نفس الوقت كانت عرضة للضياع بمرور السنين، أما الرومان فإنهم مارسوا التصوير فوق جدران مبانيهم وهو تصوير ضم بين جنباته تلك اللوحات الشهيرة لكبار فنانى العصر الكلاسيكى والهلنستى فحفظ التصوير الرومانى ذلك التراث الضخم من الضياع، وفى نفس الوقت أدت تلك الطريقة الجديدة إلى إضفاء فخامة واتساع داخل الأماكن المبنية مما غير من المفهوم الجمالى للتصوير عند الإغريق إلى المفهوم العملى الذى ارتبطت به هذه التجديدات التى لم تكن معروفة قبل ذلك.

لم يكن التجديد الذى أدخله الرومان قاصرا على التصوير الجدارى ولكن شمل أيضا الزخارف البارزة أو ما يعرف باسم الستكو الذى لم يستخدم قبل الرومان إلا لعمل الفواصل بين أجزاء الجدار أو لعمل كرانيش بارزة، أما الرومان فإنهم

تمهيد

استخدموا تلك الزخارف البارزة لتنفيذ موضوعات متكاملة سواء كانت تصويرية أو هندسية فأضفوا المزيد من خداع النظر على المناظر المصورة والمزيد من الفخامة على الجدران ككل. أيضا ساهم الرومان في تطوير فن الفسيفساء أو ما يعرف باسم فن الموزايكو فلم تعد لوحات الموزايكو قاصرة على تجميل أرضيات حجرات المباني، بل استخدم الموزايكو أيضا لتزيين الجدران والسقوف بعناصر تصويرية لم تكن مألوفة عند الإغريق مما ضاعف من التأثيرات الجمالية على المكان بمجمله.

نظرا للتنوع المختلف للعناصر الزخرفية في الفن الروماني، ونظرا لارتباط التصوير الجداري بالسكوكو ارتباطا متكاملا، لذلك كان لابد من تقسيم هذه الدراسة إلى بابين أحدهما يعنى بتتبع الأصل والتطور خلال العصر الروماني كله لكل من التصوير والسكوكو والآخر يعنى بالموزايكو.

كان التصوير الروماني نتاجا لتراث حضارى سابق بعضه إغريقى والبعض الآخر إيطالى لذلك كان لابد من الإشارة بشكل سريع إلى بدايات التصوير وتطوره فيما قبل العصر الروماني، ونظرا لأن تنفيذ هذا التصوير يتطلب طرقا تنفيذية خاصة به منها طرق إعداد الجدران للتصوير عليها، ومنها التقنيات المختلفة لوضع الألوان على الجدران، لذلك تتضمن هذه الدراسة نبذة عن تكتيك التصوير ثم إطلالة لبدايات التصوير الروماني لإظهار الروح العملية الرومانية التي لم تقتصر على استيعاب التراث السابق ولكن على تطويقه وتطويره عبر القرون الطويلة التي مر بها الفن الروماني، مع التنويه بالتطور الضخم الذي حظى به فن السكوكو على أيدي الرومان.

أما بالنسبة للموزايكو وهو الباب الثانى من هذه الدراسة فإنه كان من الأوفق استعراض الأساليب الفنية المستخدمة في الموزايكو وكيفية إعداد الأرضيات

لاستقبال قطع الفسيفساء فيما قبل العصر الرومانى وخلال هذا العصر مع إعطاء أمثلة للمراحل المختلفة لهذه الأساليب سواء فى العالم الهلنستى أم فى إيطاليا وبخاصة فى مدينة بومبى التى قدمت لنا أكبر عدد من قطع الموزايكو التى حفظتها لنا الحمم البركانية التى غطت هذه المدينة، وتطور هذه الأساليب وعناصرها الزخرفية طوال العصر الإمبراطورى.

هذه الدراسة محاولة ليس فقط لشرح منهج علمى أكاديمى، وإنما الغرض الأساسى منها هو إعداد المتخصصين فى مجال الآثار لمعرفة خصائص هذا الفن حتى يكون وسيلة من وسائل التأريخ والتقييم فى الكشف الأثرية.

وبالله التوفيق

عزيزة سعيد

الباب الأول

التصوير والستكو

بدايات التصوير الجدارى وتطوره

إن ارتباط الإنسان بالتصوير الجدارى يرجع إلى العصور الحجرية القديمة إذ قام إنسان هذه العصور بالرسم على جدران الكهوف بشكل بدائى للحيوانات التي كانت تفرعه إيماناً منه بأن هذه الرسومات سوف تمنحه القوة للتغلب عليها، أى أن إنسان هذا العصر آمن بالقوة السحرية الكامنة فى هذه الرسومات التي نفذها عن طريق استخدام خط تحديدي للشكل الخارجى لتلك الحيوانات outline ثم ملء الفراغ داخل هذا الخط التحديدي بالألوان المتوافرة فى بيئته للحصول على شكل تقريبي لهذا الحيوان أو ذاك مصوراً نفسه وهو يقهرها. أى أن الخطوات الأولى للبشرية فى مجال التصوير ظلت تنفذ عن طريق الخط التحديدي وباستخدام بعدين فقط (الطول والعرض) دون التوصل لاستخدام البعد الثالث وهو العمق.

فى مصر القديمة اقتصر استخدام التصوير الجدارى على جدران المقابر فارتبط أساساً بالعقائد الجنائزية حيث اعتقد المصري القديم بقدرة التلاوات السحرية على تحويل المناظر المصورة إلى واقع مادى يستطيع المتوفى من خلاله التمتع بما تحتويه هذه الصور فى حياته الأخرى التى آمن بخلوده فيها بعد وفاته وبعثه مرة أخرى، لذلك خضع التصوير الجدارى عند المصريين القدماء لقواعد فنية لم يشذ عنها طوال عصوره التاريخية حتى مع الثورة الفنية التى صاحبت عصر تل العمارنة.

استخدم الفنان المصري فى تصوير جدران المقابر ما يعرف باسم طريقة الفرسكو الجاف حيث تغطى جدران المقبرة بطبقة من الجص وبعد جفافه يتم تحديد الشكل المصور عن طريق خط محفور أو مرسوم ثم تملأ هذه

الصور بالألوان المختلفة ذات الدرجة الواحدة. لقد حرص الفنان المصري على تنفيذ هذه الصور بالطريقة المثالية مع الخضوع لقواعد خاصة ارتبطت بعقيدة البعث بتصوير الوجه من الجانب مع تصوير العين كاملة وتصوير الجذع من الأمام والأطراف السفلية من الجانب مع تصوير القدمين من جانب الأصبع الكبير. هذه القواعد الثابتة التي اتبعها الفنان في التصوير الجداري كانت للحرص على عودة الروح إلى الجثمان كاملاً وبالتالي لم يخضع الفنان المصري طوال عصوره التاريخية لقواعد المنظور المفروض اتباعها في التصوير، ولذلك تم تصوير الأشخاص والحيوانات بالبعدين فقط أي الطول والعرض دون محاولة تصوير البعد الثالث وهو العمق. هذا التجاهل لإبراز البعد الثالث في المنظور كان سمة عامة ليس فقط بالنسبة للتصوير الجداري الفرعوني ولكن أيضاً بالنسبة للحضارات القديمة في الشرق الأدنى.

التصوير في العالم اليوناني :

في الحضارات الإيجية القديمة خلال العصر الهلادي وبالذات في الحضارة المينوية الحديثة والتي ترجع إلى الألف الثاني ق.م. استخدم الفنان الإغريقي القديم التصوير الجداري بطريقة الفريسكو الجاف لتزيين جدران القصور، قصور مناظر الاحتفالات الاجتماعية أو مصارعة الثيران أو غيرها من المناظر المأخوذة من الحياة اليومية، وكل هذه الصور نفذت أيضاً بطريقة الخط التحديدي مع استخدام الألوان المختلفة لملء الفراغ داخل هذه الخطوط المحددة للمنظر المرسوم، كما استمر التصوير بالبعدين الطولي والعرضي وخلت المناظر المصورة من الخلفيات التي تضيف العمق للمنظر المصور.

خلال الألف الأخير ق.م. وبعد تقويض مراكز الحضارة المينوية والميكينية وبقية الحضارات الإيجية الأخرى في أواخر الألف الثاني وأوائل الألف الأول ق.م. نتيجة للغزو الدوري الذي خلف الدمار والظلام في بلاد اليونان حتى

بدايات التصوير الجداري وتطوره

بداية القرن الثامن ق.م. بدأ ظهور التصوير مرة أخرى ليس على الجدران وإنما على الأواني الفخارية المعروفة بالهندسية. تصوير الأشخاص والحيوانات اتخذ الشكل الهندسي حيث استخدم الخط التحديدي وملء الفراغات الداخلية بالألوان. حرص الفنان في هذه المرحلة على إظهار جميع أجزاء الجسم متجاهلاً قواعد المنظور (مثلاً عند تصوير جثة صورها الفنان وكأنها وضعت على جانبها لإظهار الساقين والذراعين بالرغم من تعارض هذا مع قواعد المنظور) في الوقت الذي اتخذ فيه الجسم الشكل الهندسي فالجذع العلوي والسفلي صوراً بشكل مثلثين متقابلين والأطراف العلوية والسفلية بشكل خطوط. بدءاً من ٧٥٠ ق.م. ظهرت الصور الشبيهة Silhouette على الطريقة المصرية القديمة فالرأس صور من الجانب والعين أمامية والجذع بالوضع الأمامي بينما صورت الساقان من الجانب، وظل التصوير على الأواني بنفس الخصائص حتى ٥٤٠ ق.م. اكتسبت بعدها الأشكال المصورة على الفخار استدارة أفضل، بينما اكتسبت الملابس المزيد من الزخارف. ابتداءً من ٥١٥ ق.م. نجح الفنانون الإغريق في تصوير استدارة الأجسام وليونتها فوق الأواني الفخارية، كما نجحوا في تصوير الوجوه من الأمام^(١).

التصوير في العصر الكلاسيكي :

بدءاً من القرن الخامس ق.م. ومع الفنان Cleophrades ومعاصريه خطا فن التصوير فوق الأواني خطوة فنية هامة إذ صورت الوجوه والأجسام بطريقة الـ $\frac{2}{3}$ أى طريقة الـ scorcis وبالتالي أصبح متاحاً تصوير الأجسام في جميع الأوضاع، كما نجح هؤلاء الفنانون في إبراز التعبيرات النفسية على الوجوه. تطور آخر في مجال التصوير تم على يد كل من Micones و Polignotos^(٢) (٤٧٥ - ٥٥٧ ق.م.) والأخير استخدم التصوير على الجدران بطريقة الفريسكو (الذي سيأتي شرح تقنياتها لاحقاً) فرسم جدران رواق الـ Poikile في أجورا أثينية، كما قام برسم مناظر أخرى خارج مدينة أثينة. في هذا التصوير الجداري رسم

Polignolos خطوطا متموجة فى خلفية المنظر لتمثيل تلال صغيرة كخلفية لصور الأشخاص التى مثلت فى مجموعات وبأوضاع مختلفة. أى أن هذا الفنان أضاف بعدا ثانيا للمشهد المصور، إلا أن التطور الحقيقى فى تصوير عدة أبعاد فى عمق المنظر تم على يد الفنان Agatharchos (٤٧٠ - ٤٢٠ ق.م.) الذى شاعت شهرته كأول رسام للمشاهد المسرحية خاصة مسرحيات سفوكليس^(٢)، كما أنه ابتكر تقنية جديدة فى التصوير هى طريقة التمبرا Tempra التى استخدمت فى الأساس للتصوير ليس فوق الجدران وإنما فوق اللوحات الخشبية والكتانية، وذلك عن طريق خلط الألوان المستخدمة فى التصوير مع زلال البيض أو الأصماغ لتثبيت هذه الألوان على تلك اللوحات، ثم استخدام الشمع لتلميع الصور.

مع كل هذا التطور الذى شهدته فن التصوير خلال النصف الأول من القرن الخامس ق.م. إلا أن التصوير ظل عن طريق الخط التحديدى مما لا يسمح للفنان بتصوير العمق فى الشخصيات المصورة، حتى وإن نجح الفنانون فى تصوير الأجسام بالأوضاع المختلفة وبالأبعاد المتعددة. فقط فى ٤٥٠ ق.م. على يد الفنان Parrases^(٤) والفنان Apollodoros^(٥) اللذان استخدما طريقة جديدة فى التصوير باستخدام التظليل Chiaroscuro مما سمح لهما بتخطى مرحلة الخط التحديدى واستخدام التدرج بالألوان لإظهار استدارة أجزاء الجسم مثل العضلات والأرداف وبالتالي تحقق على أيدى هذين الفنانين تصوير البعد الثالث وعمق العمق للأشكال المصورة، وبالتالي خطا فن التصوير خطوة واسعة فى التغلب على مشاكل المنظور بعد تخطى الفنانين لمشكلة تعدد الأبعاد فى عمق المنظور. لقد اكتسب المصورون مكانة رفيعة فى المجتمع اليونانى بعد أن أصبح التصوير لا يقتصر على الجدران، وإنما أصبح فوق اللوحات Tabulae التى كانت تعلق فى المعابد وفى الساحات العامة وتنتقل من مكان لآخر حاملة معها الشهرة لهؤلاء الفنانين.

تطور آخر شهده فن التصوير اليوناني في العصر الكلاسيكي مع الفنان Zeusi^(٦) الذي عاش في أواخر القرن الخامس. هذا الفنان لم يقتصر على التجديد في طريقة التظليل، ولكن استحدث أيضا تصوير انعكاسات الضوء على الأشياء المصورة، بالإضافة إلى قدرته الفذة على التحكم في تدرج الألوان، ومن أشهر ما ارتبط به تصويره لعنقود عنب كانت الطيور تهبط على اللوحة لأكل هذا العنقود المصور لظنها بأنه عنقود عنب حقيقي، مما يعنى أن هذا الفنان نجح في إضافة الواقعية على الأشكال التي يصورها، كما أنه استخدم في لوحاته الخشبية تقنية جديدة هي طريقة الـ Encausto (التي سيأتي ذكرها لاحقا) وهي طريقة إذابة الألوان مع الشمع على نار هادئة، وتستخدم هذه الطريقة لرسم اللوحات الخشبية أو الكتانية أو الجصية، وتتميز بقدرتها على حفظ الرسوم المصورة ضد تقلبات الجو. في هذه التقنية الجديدة كان على الفنان استخدام أداة معدنية مع الفرشاة لعمل الخطوط للرسومات المصورة. آخر الفنانين الكلاسيكيين كان الفنان Apelles^(٧) الذي كان الأول في عمل لوحات الصور الشخصية وخاصة الإسكندر الأكبر.

إذن وخلال العصر الكلاسيكي استطاع الفنانون الإغريق حل جميع مشاكل التصوير سواء في طرقه التنفيذية بالانتقال من استخدام الخط التحديدي إلى استخدام الظل والتحكم في التدرج بدرجات اللون الواحدة، وبالتالي في إبراز الاستدارات المختلفة في الجسم، كما نجح هؤلاء الفنانون بعدم الاقتصار على تقنية واحدة وهي التصوير على الجدران بطريقة الفريسكو، وإنما وبشكل أكثر شيوعا على اللوحات الخشبية أو الكتانية باستخدام تقنية التمبرا أو الانكوستو، بالإضافة إلى نجاحهم في مراعاة النسب بين الأشكال المصورة في المستوى الواحد، ومراعاة تلك النسب في الأبعاد المتعددة لعمق المنظور، بمعنى آخر فقد تم حل جميع المشاكل المرتبطة بالتصوير خلال العصر الكلاسيكي.

التصوير فى العصر الهلنستى :

ازداد هذا التراث الضخم من التصوير تنوعا من حيث تقنياته ومن حيث نوعية الموضوعات المصورة فوق اللوحات، فالى جانب طريقة التظليل *chiaroscuro* استخدم الفنانون الهلنستيون طريقة جديدة أطلقت عليها المصادر الكلاسيكية اسم *compendiarie* وهى طريقة استخدمت فيها فرشاة التلوين لعمل خبطات سريعة للحصول على الشكل المطلوب فيما يعرف باسم الطريقة التأثيرية، كما تعنى هذه الطريقة أيضا الحصول على الشكل المراد تصويره عن طريق بقع مختلفة الألوان كما يظهر فى موزايكو معركة الاسكندر الأكبر مع داريوس.

شمل التنوع والتطور فى العصر الهلنستى أيضا الموضوعات التى أصبحت أكثر ثراء بعد أن تضمنت هذه الموضوعات أشكالاً من المناظر الخلوية أو الرعوية، بالإضافة إلى موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية. استحب الفنانون الهلنستيون وخاصة فى الإسكندرية تصوير الأجناس المختلفة التى كانت تعج بها مدينة الإسكندرية وخاصة الأقزام، بالإضافة إلى تصوير مناظر مأخوذة من البيئة النيلية مثل البط النيلي والتماسيح وأفراس النهر. لقد أشار بلينيوس إلى شهرة فناني الإسكندرية وعلى رأسهم الفنان Antipholos الذين استحبوا تصوير انعكاس الأضواء على الأجسام اللامعة.

لم يقتصر التصوير فى الإسكندرية على تصوير اللوحات بالموضوعات السابق الإشارة إليها والتى كانت تزين القصور الملكية والمباني العامة والمعابد، ولكن استخدمت تقنية الفريسكو الرطب لتصوير جدران مقابر الإسكندرية المحفورة فى الصخر الطبيعى، وهو صخر رملى ملئ بالثقوب، لذلك لجأ الفنانون السكندريون لاستخدام الألوان لتغطية عيوب الجدران، ولتقليد الأحجار الفاخرة مثل الألبستر والمرمر والجرانيت. اقتصر تقليد تلك الأحجار بالألوان على منطقة واحدة من الجدار مع ترك بقية الجدار بدون تصوير، ولذلك أطلق على هذه

بدايات التصوير الجدارى وتطوره

النوعية اسم زخرفة المنطقة الواحدة. كانت الجدران فى العادة تقسم بواسطة الألوان المختلفة إلى عدة أقسام يستخدم لكل منها لون مغاير عن القسم الآخر وتتبع هذه التقسيمات الأقسام الطبيعية للجدار *plinth* أى الإفريز السفلى من الجدار الذى لا يتعدى فى ارتفاعه من ١٥ - ٢٠ سم ويلون فى العادة بلون قاتم، ثم منطقة الـ *orthostate* وهى المنطقة التى تعلو مباشرة الإفريز السفلى ويتراوح ارتفاعها ما بين ٤٠ - ٥٠ سم وفى هذه المنطقة يستخدم لون مغاير للون الإفريز السفلى وفى العادة استحب المصورون تصوير لوحات تقلد الأحجار، ثم المنطقة الثالثة وهى منطقة يتراوح ارتفاعها ما بين ١٥٠ - ٢٠٠ سم وفى العادة تلون بلون فاتح والمنطقة العليا وهى أقل من المنطقة السابقة وتلون بلون فاتح آخر. أحيانا توجد كرائيش جصية بارزة أو مرسومة تفصل المنطقة الثالثة عن الرابعة، وفى الغالب يعلو المنطقة الرابعة كورنيش من الجص (استكو) يحدد المنطقة الرابعة من أعلى. تقسيم الجدران إلى مناطق لونية مختلفة استخدم منذ أقدم العصور فى الحضارات الإيجية واستمر حتى فى العصر الهلنستى حيث نجد مثالا له فى المقبرة الثالثة من مقابر مصطفى باشا. مقابر مصطفى باشا عرضت جدرانها تصويرا أكثر تطورا اقتصر على منطقة واحدة من أقسام الجدران وبالذات فى منطقة الـ *orthostate* وفى الحجرة رقم ٢ من المقبرة الثالثة قللت بالألوان اللوحات المقلدة للمرمر المتعدد الألوان، وهى نفس الطريقة التى استخدمت فى زخرفة المنطقة السفلى من الجدار فى الحجرتين السادسة والسابعة بالمقبرة الأولى من مقابر مصطفى باشا (صورة ١، ٢)، بينما فى الحجرة رقم ٢ فى المقبرة الثالثة من نفس مجموعة هذه المقابر استخدمت الألوان لتقليد الألبستر (صورة ٢). فى مقابر الشاطبي وبالدلهيز السفلى استخدمت الألوان فى منطقة الـ *orthostate* لتقليد شكل لوحات حجرية بينها فواصل محفورة، كما استخدم الفنان الفرشاة فى هذه اللوحات لعمل نتوءات قبل جفاف الألوان. هذه النوعية من تقليد نتوءات الأحجار الطبيعية نجدها فى أمثلة أخرى بالحجرات ٥، ٧ من المقبرة رقم ١ من مقابر

مصطفى باشا، أما في مقابر الحضرة نجد أن الفنان عمد إلى عمل خطوط غائرة تفصل كل منطقة ملونة عن الأخرى.

لم تقتصر هذه النوعية من الزخارف على تقليد لوحات مرمرية أو من الألبستر في منطقة الـ orthostate، بل استخدمت الألوان لتقليد حائط مبني بالأحجار بطريقة opus isodomus وذلك في المنطقة العليا من جدار الممر المؤدى إلى الحجرة رقم ٢ من المقبرة الثالثة بمصطفى باشا. في مجموعة المقابر هذه لم يقتصر استخدام الألوان على الجدران فقط وإنما أيضا على الأرائك الجنائزية حيث صورت هذه الأرائك كما لو كانت مزودة بوسائد مغطاه بقماش ملون، بينما صورت الأريكة نفسها كما لو كانت يغطيها غطاء الأسرة الثرية بعناصرها التطريزية (صورة ٤). وفي مقبرة سيدى جابر اتبعت نفس الطريقة في زخرفة الأريكة الجنائزية، إلا أن الفنان لم يترك الجزء الذى يعلو الأريكة خاليا بل استخدم الألوان لعمل كورنيشين مزخرفين بعناصر معمارية أيونية يحصران بينهما جيرلندات معلقة من أطرافها تلتف عليها شرائط (صورة ٥).

في مقبرة المفروزة التصوير الجدارى مكون من plinth من شرائط ملونة بالأزرق والأحمر القانى، orthostate مقلد به لوحات من الألبستر يحدها من أعلى شريط ملون يليه تقليد خمسة صفوف من الـ opus isodomus يحدها من أعلى شريط ملون مرسوم عليه نبات النخيل.

إن عناصر التصوير بتقليد لوحات مرمرية أو ألبستر أو تقليد جدار مبني بالـ opus isodomus مع استخدام كرائيش بارزة (استكو) أو كرائيش ملونة كلها عناصر وإن جاءت كل منها بشكل فردى فوق هذا الجدار أو ذاك، تمثل هذه العناصر مجمعة ما عرف بعد ذلك في التصوير الرومانى باسم الأسلوب الأول لبومبى.

بدايات التصوير الرومانى

التصوير فى إيطاليا قبل التصوير الرومانى :

مقولة شهيرة بالنسبة لإيطاليا أنها بلد الألوان - أى التصوير - وأن اليونان بلد النحت والعمارة، ليس لأن إيطاليا كان لها السبق فى هذا المضمار، فالإغريق هم الذين يرجع لهم كل الفضل فى التطور الهائل فى مجال التصوير وفى حل جميع مشاكل المنظور، غير أن كبار فنانى الإغريق سواء فى العصر الكلاسيكى أو الهلنستى استخدموا التصوير فوق اللوحات *tabulae*. حقيقى أن هذه اللوحات كانت تنتقل من مكان لآخر حاملة معها شهرة الفنان، إلا أن هذا الأمر أدى إلى ضياع هذه اللوحات بمرور الوقت، ولكن ولحسن الحظ قلدت هذه اللوحات داخل الزخارف الجدارية ذات الطابع المعمارى فى فن التصوير الرومانى، ولذلك حفظ لنا التصوير الرومانى التراث الإغريقى خاصة مع الظروف التاريخية التى أدت إلى ثورة بركان فيزوف بالقرب من نابلى فغطت الحمم البركانية مدينتى بومبى وهركلانوم فحفظت المبانى وعلى جدرانها هذا التراث الضخم من كل من التصوير الإغريقى والرومانى حتى عصرنا الحديث.

معنى هذا أن مقولة أن إيطاليا بلد الألوان تنطبق فقط على التصوير الرومانى الذى ترجع أقدم مراحله - وأقصد بها الأسلوب الأول لبومبى - إلى القرن الثانى ق.م.، إلا أن هذا التصوير سبقه تراث فنى إيطالى ظهر فى جنوب ووسط وشمال إيطاليا، أى التصوير الأبولى والكمبانى والإتروسكى وهو تراث أثر بدوره فى فن التصوير الرومانى. فى منطقة أبوليا فى الفترة ما بين القرنين الخامس والثالث ق.م. وبالرغم من وجود المستعمرات اليونانية إلا أن التصوير كان ذا طابع جنائزى واستخدم فيه الخط التحديدى والألوان ذات الدرجة الواحدة (صورة ٦). وكمثال على هذا التصوير المواكب الجنائزية على جدران المقابر فى منطقة

كامبانيا كان التصوير أيضا جنائزياً حيث مثلت على جدران المقابر بالفرسكو الرطب مناظر للمجالدين في الفترة ما بين القرنين الخامس والثالث ق.م. (صورة ٧). أيضا في كامبانيا نفذت الصور عن طريق الخط التحديدي وبالتلوين ذو الدرجة الواحدة، وارتبطت تلك المناظر الدموية للمجالدين بالشعائر الجنائزية التي كانت تقام على شرف الموتى^(٩).

التصوير الجداري الاتروسكي كان أيضا ذا طابع جنائزي نفذ بطريقة الفريسكو الرطب عن طريق استخدام الخط التحديدي واللون الواحد في داخل فراغ الشكل المحدد بهذا الخط. في خلال العصر الأرخي والكلاسيكي كانت الموضوعات أسطورية مأخوذة من الحلقة الهوميرية، إلى جانب تصوير المآدب الجنائزية والمصارعة بين الرياضيين، ومشاهد موسيقية وكل هذه العناصر مرتبطة بالعقائد الجنائزية لدى الاتروسك.

إن اعتماد الاتروسك على الأساطير اليونانية سواء في التصوير أو في النحت يعتبر هاما خاصة وأن الرومان اعتمدوا أيضا على هذه الأساطير الإغريقية، فقد تشابه كل من الاتروسك والرومان في المضمون الرمزي للأساطير، والذي يعد مصدرا للأمل لدى المتوفين في مجابهة التعقيدات التي تنتظرهم في العالم الآخر والرغبة في حياة سعيدة في العالم الآخر^(١٠).

التصوير الجداري بمقبرة التيران Tauri في تاركوينيا تصور البطل أخيل مع الأمير الطروادي Troilus (صورة ٨) تعكس الاتجاه التخطيطي في التصوير التي ظلت سائدة في إتروريا. المقبرة ترجع إلى ٥٤٠ ق.م. والتصوير موجود فوق جدار العمق للحجرة الجنائزية وهو عبارة عن لوحين مستطيلتين: في الجزء السفلي مصور أشجار بالطريقة التخطيطية بعضها يرتبط مع البعض الآخر بقطع قماش. هذا التقسيم للجدار سوف يؤثر بعد ذلك على التصوير الروماني فيما يعرف بأساليب

بومبى. فى اللوحة العليا من اليمين مصور الأمير Troilus راكبا فوق حصان ضخّم ويقترب من نافورة يعلوها سعف النخيل. فوق النافورة مصور أسدان فى وضع التقابل الأسد الممثل على اليمين يخرج من فمه شلال مياه. البطل أخيل يرفع إحدى قدميه على درج النافورة، بينما يتخلص من أغصان شجرة مصوره إلى اليسار منه، أى أن الفنان صور الأسطورة فى اللحظة السابقة لانقضاض أخيل على الأمير الطروادى. الرمزية فى هذه الأسطورة لتصوير شجاعة البطل أخيل وتخطيطه للانتصار على غريمه باستخدام الصبر. لابد وأن الفنان أراد بتصوير هذه الأسطورة الربط ما بين المتوفى الذى كان محاربا وما بين أخيل، بالرغم من أن الشخصيات المصورة كانت بأحجام كبيرة بالنسبة للمساحة، إلا أن الفنان حرص على تصوير العناصر النباتية مما يعكس حرص هذا الفنان على إبراز أهمية المناظر الخلوية أكثر مما كان لدى الإغريق، وهو اتجاه سيكتسب أهمية كبيرة فى التصوير الرومانى.

المثال الثانى من التصوير الاتروسكى والذى أثر فى مضمون التصوير الرومانى، يرجع إلى العصر الأرخى وهو أيضا من تاركوينيا ويصور المنظر صيد الطيور والأسماك (صورة ٩). فى هذا المنظر مصور شاب صغير واقفا فوق صخرة فى الجانب الأيمن من الصورة يقوم باصطياد الطيور بمقلاع يمسكه بكلتا يديه، فى وسط الصورة توجد مجموعة من الصبية يصطادون السمك، بينما يتسلق شاب آخر صخرة لكى يقفز منها إلى المياه مثل صديقه الذى سبقه فى القفز وبعض النباتات الصغيرة والحشائش مصورة حول حواف الصخور. يلاحظ فى هذه الصورة صغر حجم الشخصيات المصورة بالمقارنة بالمنظر الطبيعى مما يعنى إدراك هذا الفنان للقيم القياسية للمنظور. هذا المنظر وإن كان مأخوذا من الحياة اليومية إلا أنه يرمز إلى الحياة السعيدة التى يتمتع بها المتوفى فى الحياة الأخرى.

استمرت نفس الاتجاهات الأرخية فى التصوير الاتروسكى أيضا خلال العصر الكلاسيكى، غير أنه فى العصر الهلنستى بدأت تظهر على الصور الجدارية

بالمقابر الإتروسكية مناظر من الحياة اليومية وهى موضوعات سوف تكون محببة أيضا فى التصوير الرومانى، وكمثال على هذا الاتجاه الصور الجدارية الموجودة فى مقبرة Golini فى مدينة Orvieto حيث مثل مطبخ ضخم به طبّاخون وخدم لإعداد وليمة، لذلك صورت قطع اللحم والطيور المعلقة والأوانى الخاصة بالطهى، بينما انشغل أحد الطبّاخين بإعداد العجائن للخبز بينما يستمع لعزف الفلوت. أيضا من الموضوعات الهامة المصورة فى الفن الاتروسكى والتي أثرت بعد ذلك فى الفن الرومانى تصوير الجمهوره مثلما فى مقبرة تيفون بتاركونيا حيث صورت مجموعة متجمهرة من الموتى.

معرفتنا ببدايات التصوير الرومانى والذى يمكن أن نسميه تصوير ما قبل الرومانى مستمدة، أساسا من المصادر الكلاسيكية إذ يشير بلينيوس إلى أن هذه البدايات تبدأ من القرن الثالث والثانى ق.م. وأن أمثلتها كانت موجودة فى عصره أى فى القرن الأول الميلادى. من الأمثلة التى أشار إليها بلينيوس التصوير الجدارى بمقابر خارج مدينة روما كما أشار إلى أن موضوعات هذا التصوير كانت أسطورية. أشار كوينتليانوس إلى أن المعابد الشهيرة كانت مصورة بمناظر من الحروب الطروادية. بلينيوس يشير إلى نوعية أخرى من التصوير الانتصارى ذو الطابع السردى وهو نوع من التصوير سجل انتصارات الرومان على السمنيين فى ٢٧٢ ق.م. والانتصار على الفلشييين فى ٢٦٤ ق.م. ثم على القرطاجيين والسيراكوزيين فى ٢٦٤ ق.م. (Nat. Hist. XXX, 22)، ثم تصوير احتفالات بعد الانتصار فى الحرب البونية الثالثة حيث صورت اللوائى للجنود المنتصرين على جدران معبد الـ Liberta (الحرية) بروما (Lirus XXIV, 16) وغيرها من الانتصارات التى أشارت إليها المصادر الكلاسيكية والتى سجلها الرومان فى هذه النوعية من التصوير الانتصارى ليس فقط على الجدران بالفريسكو، ولكن أيضا فوق لوحات ضخمة كانت تحمل فى مواكب النصر عند دخول هؤلاء القواد المنتصرين إلى روما. ليس من

بدايات التصوير الروماني

المعتقد أن تكون هذه الصور ذات قيمة فنية عالية نظرا لأنها تمت في عجلة لكي تستخدم في الدعاية السياسية، ومن المعتقد أن الذين قاموا بتنفيذ هذه اللوحات لم يكونوا إلا فنانين أتروسك أو إيطاليين. بدءا من القرن الثاني وخلال الأول ق.م. تدفق الفنانون الإغريق من كافة المراكز الهلنستية إلى روما التي أصبحت عاصمة العالم القديم السياسية والمالية مثل ديمتريوس الطبوغرافي من الإسكندرية الذي كان متخصصا في رسم لوحات طبوغرافية لمواقع مدعمة بالمناظر الخلوية (Diodorus Bibl, Hist. 31, 18)، والفنان الإغريقي من آسيا الصغرى الذي حصل على المواطنة الرومانية. وأصبح باسم M. Pauzis والذي صور جدران معبد Giunonn (هيرا) في مدينة أرديا (Plinius, Nat. Hist. XXXV, 115)، وفنان آخر هو سراييون ربما من الإسكندرية زين جدران الحوانيت المحيطة بالفوروم بمشاهد من التصوير الهلنستي، وفنانة أخرى ربما من آسيا الصغرى تعرف باسم Jaia تخصصت في تصوير الصور الشخصية على العاج (Plinius, XXV, 113, 147) المصورون المتخصصون في رسم الصور الشخصية في النصف الأول من القرن الأول ق.م. كانوا كلهم من الإغريق: الفنان ديونيسوس المسمى بالـ anthropographos (Plinius, XXXV, 113) والفنان Sopoli (Plinius, XXXV, 148; Cicer. Ad. Att. IV, 18, 4) الذي كانت له مدرسة كانت لوحاته تتوزع في كل مكان.

أشار بلينيوس أيضا إلى تدفق اللوحات المصورة من كبار الفنانين الإغريق إلى روما بدءا من انتصارات الرومان في بلاد اليونان كغنائم للحروب أو مشتراه وأحيانا بأسعار مرتفعة، واستمر تدفق هذه اللوحات حيث يشير بلينيوس إلى اللوحات التي أحضرها معه قيصر وأجريبا وأغسطس مما سمح بعد ذلك للكتاب الرومان وصف تلك اللوحات.

مجئ الفنانين الإغريق وتدفق اللوحات الإغريقية المصورة على روما فتح المجال واسعا أمام التأثير الهلنستى على التصوير الرومانى، إلا أنه وبجانب تلك العناصر الهلنستية كان هناك أيضا عناصر فنية رومانية تستمد أصولها من الفن الاتروسكى ومن أبرز تلك العناصر الفنية الرومانية التصوير الانتصارى الذى يهتم بالحقائق التاريخية والذى شكل الركيزة فى تشكيل الأسلوب السردى للمنحوتات الرومانية^(١١).

هذه الموضوعات من التصوير الانتصارى استخدمت أيضا فى مقابر النبلاء من الرومان، والمثال الوحيد المتبقى من هذه النوعية فى العصر الجمهورى هو جزء من التصوير الجدارى لمقبرة من الـ Fsquilino (صورة ١٠). المنظر مصور فى أربعة مشاهد يعلو أحدها الآخر. الجزء الأول من أعلى لم يتبق منه إلا سيقان، والجزء الثانى حديث بين رئيسين أمام سور مدينة ما أحدهما يمسك برمح، وفى الجزء الثالث منظر لقاء بين رئيسين أسماؤهما مكتوبة وهما Fanius وfalrius وعلى يسار المنظر ضارب البوق، أما على اليمين فتوجد مجموعة من حاملى الحراب، الجزء السفلى من المنظر يصور جزء من معركة. أهمية هذا المنظر تظهر من الميل المبكر لدى الرومان فى تقسيم المشاهد السردية إلى عدة تقسيمات أفقية، وهو ميل يستمد جذوره من الفن الاتروسكى كما سبق الإشارة لذلك، كما يعكس الميل الطبيعى للرومان فى تسجيل الأحداث التاريخية. هذا التصوير يرجع إلى الفترة ما بين القرنين الثالث والثانى ق.م. ويظهر ذلك من أسلوب كتابة الأسماء ومن الملابس والتسليح الرومانى^(١٢).

من بين الأمثلة القليلة للغاية عن التصوير الرومانى فيما قبل أساليب بومبى التصوير الجدارى فى مقبرة أخرى أيضا فوق تل الـ Esquilino بروما وهى من طراز المقابر ذات فتحات الدفن التى تأخذ شكل فتحة بنية الحمام والمصفوفة

في صفوف متتالية يطلق عليها اسم مقابر الـ *Colomlario*. هذا المثال متأخر نسبيا عن المثال السابق وموجود الآن بالمتحف القومي بروما^(١٣). يظهر هذا التصوير الذوق الروماني لسرد الأحداث المتتالية لموضوعات رومانية حتى وإن كانت أسطورية، أي الأحداث المرتبطة أسطوريا بتاريخ روما: بناء مدينة *Lavinium* ثم معركة بين اللاتين والروتيليين ثم بناء مدينة البالونجا ثم أسطورة ريا سلفيا والتخلص من التوأمين ريموس وروموس، ثم بناء أسوار مدينة البالونجا في وجود الآلهة الحامية (صورة ١١) ثم تأسيس مدينة روما مع المناظر الرعوية ثم أسر رجال نوميثور لأحد التوأمين والذي كان سببا في توصل التوأمين إلى جدهما.

استمر التصوير الانتصاري السردى فصورت انتصارات بومبيوس وقيصر على لوحات تحكى الحروب ضد تيجران ملك أرمينا ومثرادايثس ملك بونتوس (Ovid, Tristia, IV, 2) أما جوزيف فلافيوس فيشير إلى اللوحات المصورة لمعارك الإمبراطور تيتوس في حربه ضد مملكة اليهود (Giuseppe Flavius, VII, 143).

بالإضافة إلى التصوير ذو الطابع الانتصاري كانت هناك نوعية أخرى من التصوير استخدمت في مجال القضاء حيث كانت تحمل إلى المحاكم لوحات مصورة فوق الخشب أو القماش تصور الحدث الذي أدى إلى الخصومة وبالتالي لساحات المحاكم، وذلك لاثبات الجرم أو لطلب الرأفة من القضاء^(١٤). أيضا استخدام التصوير الشعبي في المواكب أو في المجال الجنائزي لتصوير ألعاب المصارعة التي كانت تصاحب دفن الشخصيات البارزة والمأخوذ عن التصوير الكمباني السابق الإشارة إليه، أيضا استخدام التصوير في مجال الخلفيات المسرحية (Plipius, XXXV, 234) وفي مجال تصوير شجرة العائلة *imagines maiorum*.

بالرغم من تعدد المجالات التي استخدم فيها الرومان التصوير، إلا أن المصادر القديمة لا تذكر إلا بضع مصورين رومان نظرا لأن فن التصوير الروماني ترك للعبيد أو المحررين، إذ أن النشاط الفني في هذا المجال لم يكن ذا أولوية بعكس النحت والعمارة، لذلك نجد أن بلينيوس وبعد ذكره للعبيد من المصورين الكلاسيكيين والهلنستيين أورد ذكر المصور الروماني *Studios* و *Arellius* الأول كان مشهورا برسم المناظر الخلوية، بالإضافة إلى *Famulus* الذي صور جدران المنزل الذهبي *domus aurea* لنيرون، بالإضافة إلى *Cornelius Pinus* و *Atticus Prixus* اللذان زخرفا معبد *Honoris* و *Virtus* في عصر فسبسيان، فيما عدا ذلك فإن الامضاءات على أعمال التصوير توضح أسماء يونانية في القرن الأول ق.م.، إلا أنه بدءا من القرن الأول والثاني بعد الميلاد بدأت أسماء الرومان في التزايد، ولقد كانت الأسماء في هذين القرنين كثيرة، ثم بدأت أسماء الفنانين الرومان في التضاؤل في القرنين الثالث والرابع.

ظروف التصوير في روما اختلفت إذن عنها في بلاد اليونان حيث كان للفريسكو السبق عن التصوير فوق اللوحات *tabulae* نظرا للطبيعة العملية للرومان، ونظرا لأن الفنانين كانوا من الطبقات الدنيا أي كانوا عمالا مهرة وليسوا فنانين. هذه الصفات لفن التصوير الروماني بدأت تتغير بتغير ظروف الحياة ذاتها في نهاية العصر الجمهوري نظرا لهجرة الفن من فوق جدران المعابد إلى المنازل الخاصة، وفي هذا الصدد فإن بلينيوس هاجم بشدة هذا الاتجاه الروماني في استخدام التصوير في زخرفة جدران المنازل الخاصة (*Plinius XXXV, 118*)، وأشار إلى كبار الفنانين مثل *Apelles* وغيره من المصورين الإغريق الذين لم يستخدموا التصوير في تصوير جدران المنازل، ولكن أبدعوا لوحات كانت تعرض في المدن وتنتقل من مكان لآخر حاملة معها الشهرة للفنان ذاته بحيث أصبح هذا الفن ملكا للعالم كله، ولم يحبس فنه على جدران المنازل بحيث يتعرض هذا الفن

بدايات التصوير الرومانى

للدمار بدمار المبنى ذاته أو باشتعال الحريق فى هذا المنزل أو ذاك. بلينيوس لم ينتبه للفرون الشاسعة بين الأفكار الفنية اليونانية التى سجلت على اللوحات بهدف تحقيق الجمال المطلق، وبين الأفكار الفنية الرومانية التى سجلت فى الفريسكو فوق الجدران لتحقيق وظيفة زخرفية معمارية. هذا الاتجاه خفى على بلينيوس عند تقييمه لفن التصوير الرومانى المعبر عن الروح العملية للرومان عن حاجات حضارية ونفسية. فيتروفيوس اكتفى فى تقييمه للتصوير الرومانى بوصف الموضوعات المصورة مقررًا أنها موضوعات مستمدة من الواقع وإن تعارضت مع قوانين الهندسة التى كانت تؤرقه كمهندس معمارى. بالإضافة لبلينيوس وفيتروفيوس هناك أيضا سنيكا وبترونيوس اللذان نقدا هذه النوعية الجديدة من التصوير لأنها فى رأيهما مظهر للتدهور الحقيقى لفن التصوير الذى يجب أن يكون فقط فوق لوحات تعبر عن موضوعات أسطورية أو رعوية أو خلوية أو موضوعات مستمدة من الحياة اليومية. فى رأى هؤلاء الكتاب الكلاسيكيين أن التدهور الذى صاحب فن التصوير الرومانى لم يقتصر فقط على نوعية الموضوعات المصورة، ولكنه يظهر أيضا فى استخدام الطريقة التأثرية التى ابتكرها الهلنستيون بالرغم من ملاءمة هذه الطريقة التصويرية مع الموضوعات السردية وتصوير العمارة.

نظرا لأن التصوير الرومانى هو تصوير جدارى وبالتالي كان له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية، لذلك فإن الموضوعات والألوان كانت خاضعة للمكان ذاته؛ فالتصوير فوق جدران حجرات النوم يختلف فى موضوعاته وألوانه عن التصوير فى حجرات الطعام أو المعيشة أو فى القاعات وجدران الحدائق الملحقة بالفيلات، كما أن هذا التصوير كان خاضعا لتقسيمات الجدران التى صورت بالكامل من الأرضية وحتى السقف، ولقد ساعد على ذلك ما تمتع به الأثاث الرومانى من بساطة وخفة لم تشكل عائقا أمام الجدار مما ساعد على عدم قطع الاستمرارية فى

هذا الطابع الزخرفى، أما بالنسبة لنسخ الصور الكلاسيكية والهلنستية فإنها جاءت ضمن هذه الزخارف مع إحاطتها بكورنيش بارز من الستكو، أو أن توضع نسخ هذه اللوحات وأسفلها رفوف صغيرة من الستكو كما فى فيلا Misteri حيث تظهر هذه اللوحات كما لو كانت حقيقية وأنها معلقة فى داخل مبنى أو على خلفية خلوية لزيادة تأكيد معنى خداع النظر.

إعداد الجدران للتصوير والتقنيات المستخدمة به

سبقت الإشارة إلى أن التصوير الروماني اقتصر أساساً على التصوير الجداري الذي يحقق للرومان أهدافاً عملية بإعطاء الجدران فخامة في المظهر باستخدام الألوان لتقليد لوحات من المرمر والجرانيت، وفتح آفاق هذه الجدران عن طريق التصوير على أبعاد متعددة بتصوير عناصر وأشكال معمارية ألغت الحدود الطبيعية للجدران. إن الحديث عن التصوير يطرح سؤالين: أولاً ما هي الطرق التي اتبعها الرومان لتحويل الجدران المبنية بأساليب معمارية مختلفة إلى أسطح مصقولة في شكل لوحات واسعة بامتداد الجدار أفقياً ورأسياً، وبالتالي تتوافر لهذه الجدران القدرة على استقبال الألوان المختلفة التي استخدمت في هذا التصوير؟، وثانياً ما هي التقنيات المستخدمة في هذا التصوير وهل استفاد التصوير الروماني من الإنجازات الضخمة التي تمت في مجال التصوير وتقنياته وخاصة من الحضارة الكلاسيكية والهلنستية؟.

من أهم مصادرنا عن التكنيك المستخدم في التصوير عامة هي المصادر الكلاسيكية: بلينيوس (N. H. XXXV) وفيتروفيوس (de arch. VII) كلاهما أورد وصفاً تفصيلياً عن طرق التصوير وكيفية إعداد الألوان وإعداد الأسطح لاستقبال هذه الألوان سواء كانت هذه الأسطح جدران مبنية أو لوحات خشبية أو تيلية، بالإضافة إلى حديثهم عن طرق إعداد الألوان بدرجاتها المختلفة والمواد التي تضاف إليها لتنفيذ التصوير.

تنحصر التقنيات التي استخدمها الرومان في التصوير في ثلاثة طرق كلها مستمدة من الحضارة الكلاسيكية - الهلنستية، بالإضافة إلى الخبرة الفنية للرسمين الإغريق والتي تشكل جزءاً لا يتجزأ من هذه التقنيات.

التقنية الأولى هي الفريسكو (Udo Techtoris Pingere) وهذا الاسم أطلق على هذه التقنية لأن ألوان التصوير المذابة في الماء كانت توضع على الطبقة العليا من الملاط قبل أن يجف تماما فتتشرب الألوان داخل هذه الطبقة، وهذه الطريقة تحقق الاستمرارية والحفاظ على الألوان لفترة طويلة (Vitr. VII, 3). التقنية الثانية هي طريقة التمبرا (Arido Pingere) (Plinius, N. H. XXXV, 31, 6)، وهي تقنية توضع فيها الألوان المذابة في الماء فوق الطبقة العليا من الملاط بعد جفافها تماما. التقنية الثالثة هي طريقة الإنكوستو encausto حيث تذاب الألوان في الشمع السائل ونظرا لسمك الألوان فإنه يستخدم لها الفرشاة والملعقة المعدنية المفلحة. هذه الطريقة لم تستخدم إطلاقا في التصوير الجداري، ولكن فقط فوق اللوحات الخشبية أو التيلية أو في دهان السفن.

لتنفيذ التصوير الجداري لابد من إعداد الملاط (tectorium) الذي يغطي الجدران إعدادا دقيقا باستخدام مواد منتقاه. فيتروفيوس (de arch. VII, 3, 4) يشير إلى المواد اللازمة لإعداد الجدار لاستقبال التصوير: أولا تغطي الجدران بثلاث طبقات تعتبر طبقات التأسيس: الطبقة الأولى منها تتكون من الجص المخلوط بالرمل (أو الـ pozzolana وهو تراب بركاني يوجد بالقرب من pozzuli) وفي العادة تكون هذه الطبقة خشنة الملمس، ثم طبقتان رفيقتان من الجص والرمل. تلي هذه الطبقات ثلاث طبقات أخرى مكونة من الجص ومسحوق الرخام، أما في حالة وجود التصوير في أماكن رطبة يجب أن تكون هذه الطبقات من الجص ومسحوق التراكوتا بدلا من الجص ومسحوق الرخام.

هذا التكوين لطبقات الملاط مأخوذ من التراث الهلنستي كما يظهر ذلك من التصوير الجداري لمنازل ديلوس المصورة بالأسلوب الأول (من القرن الثاني -

الأول ق.م.). ليس بالضرورة أن يكون عدد هذه الطبقات ستة، فقد يكون سمك الجدار كبيراً وهذا السمك يؤثر على انتظام مسطح البناء، ولذلك فإنه في مثل هذه الحالة لا يمكن إعداد هذه الجدران السميكة إلا بطبقتين وعلى الأكثر أربع طبقات: الطبقة الأولى من الجص المخلوط بمسحوق الطوب على أن تكون هذه الطبقة صلبة ومتماسكة، والطبقة الثانية مكونة من الجص الأبيض ذي الحبيبات الكبيرة لذلك تتميز هذه الطبقة بخشونة ملمسها، الطبقة الثالثة (وربما الرابعة أيضاً) تتميز بأنها مصقولة بعناية.

الوصف الدقيق لفيتروفيوس عن طريقة إعداد سطح الجدار للتصوير يمكن أن نجدها مطبقة في منزل ليفيا بروما حيث استخدم لتهيئة الجدار ستة طبقات مقسمة إلى ثلاث طبقات خشنة مكونة من الجص والرمل والتراب البركاني أي pozzolana، ثم الثلاث طبقات العليا للملاط والمكونة من الجص ومسحوق الألبستر وذلك في طبقات يتناقص سمكها حتى الطبقة الأخيرة أي الطبقة العليا من طبقات الملاط التي تستقبل ألوان التصوير، ويلاحظ بالنسبة لهذه الطبقة العناية الفائقة في الصقل والتلميع حيث توجد شواهد على أن صقل هذه الطبقة كان يتم آلياً^(٥).

في الغالبية العظمى من الجدران المصورة تقتصر طبقات الملاط على طبقتين فقط أو على الأكثر ثلاث طبقات، الطبقة العليا تكتسب المظهر المرمرى والسفلى تتسم بالخشونة (تراب بركاني بوتسولاني أو رمل مع الجص أو رمل وجص ومسحوق الطوب).

في مدينة بومبي يقتصر الملاط على طبقتين فقط: طبقة سفلى سميكة من الجص والرمل وطبقة عليا رفيعة من الجص المخلوط ببورات كربونات الكالسيوم.

فيتروفيوس (de arch. 11, 5) وبلينيوس (N. H. XXXV, 23) لم يكتفيا بذكر طبقات الإعداد، وإنما أيضا بالنسبة للنسب بين الجص والرمل إذ تشير كتاباتهم أنه إذا كان الرمل من المحاجر فإن نسبة الجص إلى الرمل تكون ٢:١، أما إذا كان الرمل مأخوذ من ضفاف الأنهار أو البحار فإن نسبة الجص إلى الرمل تكون ٢:١. أيضا أشار الكاتبان الكلاسيكيان إلى أن الطبقة العليا من الملاط كانت تجهز بعد صقلها لاستقبال الألوان بتغطيتها بطبقة رقيقة مكونة من الجص والصلصال والصابون والشمع يتبعها تلميع السطح الذي سيوضع عليه التصوير.

عن الدراسات المتأنية للتصوير الجداري الروماني سواء عن طريق التحليلات الكيميائية أو الدراسة الميكروسكوبية دلت على أن تقنية الفريسكو استخدمت أحيانا في التصوير، وتقنية التمبرا استخدمت أحيانا أخرى. عامة استخدمت طريقة الفريسكو في التصوير الروماني قبل القرن الأول ق.م.، أما خلال هذا القرن فقد استخدمت الطريقتان فمثلا استخدمت طريقة الفريسكو في فيلا بوسكريال وفيلا ميستيري ومنزل ليفيا، أما طريقة التمبرا فقد استخدمت في القاعة الإيزيسية.

خارج روما وفي بومبي وهركلانو لوحظ أن طريقة التمبرا هي الطريقة الغالبة في التصوير الجداري. إن دراسة قطع التصوير أثبتت أن طبقة التصوير متماسكة والألوان موحدة بدون تداخل لون مع اللون الآخر مع تميز تلك الألوان بالحيوية وبالتدرج في درجاتها. أسطح التصوير عامة لامعة ونظرا لأن الألوان لم تتداخل مع الطبقة العليا من الملاط فإن هذا دل على أن التصوير لم يتم إلا بعد جفاف الملاط ولذلك فإن الطريقة المستخدمة كانت التمبرا، كذلك في حالة وجود لون فوق لون آخر فإن هذه الألوان لا تختلط فيما بينها، كما أنه لم يستخدم في التمبرا الأصماغ لتثبيت الألوان فوق الجدار (بعكس الفريسكو الذي يتشرب في الطبقة العليا من الملاط وبالتالي لا يحتاج لوسيط للتثبيت). عدم استخدام

إعداد الجدران للتصوير والتقنيات المستخدمة

الأصماغ مع التمبرا يفسر بأن هذه الأصماغ تتمدد في العادة في المدة التي يستغرقها التصوير، ويؤدي هذا التمدد والتضخم لمادة الصمغ إلى انفصال طبقة التصوير عن الجدار. أيضا يجب التنويه إلى أن طريقة الـ encausto لم تستخدم على الإطلاق في التصوير الجداري، إذ أن هذه الطريقة تتطلب وجود طبقة سميكة من الملاط في الطبقة العليا من الجدار مما يحول السطح المعد إلى سطح خشن. كذلك لا يمكن أن يستخدم في التصوير الجداري أكثر من تقنيتين على نفس الجدار أو خليط من تقنيتين مختلفتين (فريسكو مثلا مع تمبرا) نظرا لأن السطح المصور لابد أن يكون متماسكا وموحدا في صفاته حتى تتلاءم الألوان عليه.

نظرا لأن طريقة التمبرا في التصوير لا تستخدم إلا بعد جفاف الملاط المهيأ للجدران لاستقبال الألوان، ونظرا لأن الألوان المستخدمة في التصوير مذابة في الماء سواء في طريقة الفريسكو أو طريقة التمبرا، لذلك أضاف الرومان إلى الألوان في التمبرا مادة رغوية تصنع من الدهون الحيوانية والرماد النباتي. بالإضافة إلى كربونات الكالسيوم المتبلورة التي تكسب الرسومات بريقا عند سقوط الضوء عليها، بالإضافة للشمع الذي يكسب التصوير اللمعان. أيضا أضيف إلى الألوان في طريقة الفريسكو كربونات الكالسيوم والشمع لتحقيق نفس الغاية بدون إضافة المواد الرغوية لعدم الحاجة إليها في تثبيت الألوان لتشرب الطبقة العليا من الملاط هذه الألوان (Plinius, N. H., XXVIII, 51).

تستخدم الألوان على شكل خليط سائل للتصوير فوق الجدران اللامعة والنظيفة، وبعد إتمام التصوير يتم تلميعه عن طريق الشمع، كما كان متبعاً لتلميع التماثيل العارية من قبل الفنانين الإغريق عن طريق الشمع كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H., XXXV, 40) بالقول بأن الشمع يمثل الخط الدفاعي للجدران المصورة.

هذا عن التصوير الجدارى للعمارة المدنية، أما بالنسبة للتصوير فوق جدران المقابر فقد استخدم له فى العادة طريقة الفريسكو. الملاط فوق جدران هذه المقابر يتكون فى العادة من طبقتين ونادرا من ثلاث طبقات وذلك لأن نوعية الأحجار المستخدمة فى بناء هذه المقابر تكون من أحجار التوفو (Tufo) حجر مسامى يتشكل عن البراكين) الذى لا يتحمل الملاط السميك، ولذلك ففى حالة استخدام ثلاث طبقات من الملاط تبنى طبقة من أحجار من نوعية أخرى فوق حجر التوفو حتى يتحمل البناء هذه الطبقات الثلاث من الملاط. أيضا عند استخدام الزخارف البارزة أى الـ stucco كانت هذه الزخارف تثبت فوق الجدران والسقوف عن طريق مسامير من الحديد أو عن طريق الأسمنت مثلما فى ضريح Priscilla وكنيسة Greca.

فى العمارة الجنائزية وعند استخدام طبقة واحدة من الملاط تتكون هذه الطبقة من الجص والبوتسولانا Pozzolana (تراب البراكين) الذى يتم تبييضه بواسطة الجص المذاب فى الماء، وإذا كان الملاط مكون من طبقتين فالسقى من البوتسولانا والعليا من البوتسولانا مع مسحوق المرمر.

استخدم بشكل شائع فى التصوير الرومانى المتأخر الفريسكو حيث تستخدم للملاط طبقة من الجص المخلوط بالرمل، والأخرى من الجص فقط بينما تذاب الألوان فى المياه ثم ترسم على الجدران بدون استخدام مواد لاصقة، وذلك لأن الطبقة العليا الجصية سرعان ما تتشرب هذه الألوان المائية^(١٦).

إذن بالنسبة للتكنيك المستخدم فى التصوير الرومانى لم تستخدم إلا طريقة الفريسكو الرطب وطريقة التمبرا، بالرغم من الخطأ الشائع بين العلماء بأن طريقة الانكوستو استخدمت أيضا فى التصوير الجدارى الرومانى، هذا الخطأ الذى نشأ عن استخدام طبقة شمعية رقيقة فوق التصوير بالفريسكو والتمبرا،

إعداد الجدران للتصوير والتقنيات المستخدمة

وهو مفهوم تغير بعد معرفة نتائج التحليل الكيميائي والميكروسكوبى لأجزاء من هذا التصوير.

لم تستخدم طريقة الـ Encausto التى تستخدم بإذابة الألوان فى الشمع السائل إلا فوق اللوحات الخشبية والنسيجية، ولذلك لا نجدها إلا فوق هذه اللوحات للصور الشخصية للموتى من الرومان بمصر الذين تأثروا ظاهريا بالعادات الجنائزية المصرية، فزودوا مومياوات موتاهم بالصور الشخصية لهم فى المجموعة الضخمة المعروفة باسم بورتريه الفيوم، وعلى ذلك فإن الأثر الوحيد لاستخدام طريقة الـ encausto فى العصر الرومانى لم يتبق إلا فى مصر وبالتالى فإنه يدخل فى إطار فن الولايات.

الألوان :

استخدم الرومان للتصوير الجدارى ألوان متعددة الدرجات استخرج أغلبها من مواد طبيعية (معدنية أو نباتية) كما تم تحضير بعضها صناعيا كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H. XXXV) وفيتروفيوس (De arch. VII).

من بين الألوان الطبيعية تلك الألوان المأخوذة من التربة التى يتم طحنها وغسلها، وكمثال على ذلك اللون الأحمر الـ ocre (أكسيد الحديد المائى) الذى يؤخذ من التربة الحمراء والصلصالية والـ cinabro أى الزنجفر وهو لون أحمر لامع، والألوان النباتية تستخرج من نبات indigo (نبات للزينة يتميز بأوراقه القلمية وزهوره وردية اللون)، والـ garanzo وهو نبات يستخرج من جذوره اللون الأحمر الجميل. أما بالنسبة للألوان الصناعية فمثلا من الرصاص يستخرج الأبيض واللك (نوع من الأصباغ المستخدم فى صناعة الجير واللون الأسود الدخانى). هناك أيضا العديد من النباتات بالإضافة للمواد المصنعة الأخرى.

بعد الإشارة إلى تقنيات التصوير وإعداد الجدران لاستقبال التصوير وكيفية إعداد الألوان المختلفة، بقى لدينا التساؤل عن كيفية إنجاز خطوات التصوير ذاته: بعد أن تتم تهيئة الجدران لاستقبال الألوان وقبل البدء فى التصوير تحدد على الجدران النقاط التحديدية للشكل المراد تصويره باستخدام الدوبارة والملاط لزال لنا فى حالة التصوير بالفريسكو: كما يتم عمل خطوط هندسية لتحديد الموضوع المراد تصويره بخطوط الـ ocre (الأكسيد المائى الأحمر اللون والمعروف باسم sinopia)، وهذا التخطيط بالخطوط الحمراء لا يستخدم فقط فى تخطيط الأشكال نظرا لجفاف الملاط. هذا التصميم المبدئى للعناصر المكونة للموضوع المصور يتم إخفاؤه عن طريق التلوين النهائى للموضوع المصور.

هذه الطريقة استمر استخدامها فى التصوير الجدارى حتى بعد العصور القديمة. عامة كان التصوير يتم من أعلى الجدار أفقيا إلى أسفل، وهناك شاهد sens من القرن الثانى الميلادى يصور خطوات العمل^(١٧) (صورة ١٢) إلى اليسار يجلس المسئول عن التصوير يراجع تفاصيل المشروع، من اليمين ومن أسفل مصور الشاب يعد المصيص لكى يناوله إلى الصانع الذى يقف فوق السقالة من جهة اليمين لكى يقوم هذا الصانع بسحب المصيص على الجدار بواسطة الـ frattazzo، إلى اليسار وفوق السقالة أيضا مصور الفنان الذى بدأ بوضع الألوان، ويبدو من الصورة أن الخطيين الأفقيين فى أعلى الجدار كانا لتحديد مكان الكورنيش الذى سينفذ بالستكو. لقد كان يستخدم فى التصوير أدوات مختلفة مثل مقياس مستوى سطح الجدار livella، سلك أو دوبارة به قطعة معنية، زاوية قائمة مقسمة طوليا وعرضيا، مسطرة بمقياس القدم، زاوية تحمل على الكتف، وكل هذه الأدوات عثر عليها فى بومبى كما عثر عليها مرسومة فى بعض المقابر (صورة ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧).

الستكو stucco :

الستكو هو نوعية من الملاط الفائقة الجودة والناصع البياض لأنه مكون من الجبس ومسحوق الرخام وهو يستخدم فى أشكال ثلاثية الأبعاد أى أنه نوعيه من الزخارف البارزة ويعتبر العنصر الرئيسى فى الزخارف البارزة، يستخدم الستكو فى العادة فى تحسين أو تغيير العمارة القائمة. يرتبط الستكو ارتباطا مباشرا مع التصوير الجدارى سواء فى أساليب بومبى الأربعة أو فى التصوير الرومانى ما بعد بومبى. استخدم الستكو فى الأسلوب الأول لعمل الكرانيش البارزة الفاصلة بين منطقة وأخرى ولعمل الخطوط الفاصلة بين اللوحات المقلدة لأشكال اللوحات الحجرية المختلفة، أما فى الأساليب الثانى والثالث والرابع فقد تكاثف استخدام الستكو لعمل قواعد الأعمدة وأبدانها بتجويفاتها وجميع عناصر الزخارف المعمارية فى شكل أفاريز بزخارف معمارية أيونية ودورية. كل هذه العناصر المعمارية المنفذة بالستكو بالإضافة إلى اللوحات المصورة البارزة تضى ثراء مطلقا وواقعية للعمارة المصورة بالألوان على الجدران.

لتنفيذ الستكو يلزم إعداد الجدران والسقوف بالملاط فى عدة طبقات، على أن تستخدم الأصماغ القوية لتثبيت قطع الستكو فوق الملاط الجاف تماما وأحيانا تثبت الزخارف البارزة بواسطة المسامير كما فى المقابر. تختلف نوعية العمل فى الزخارف البارزة بحسب نوعية الزخارف إذا ما كانت عناصر معمارية أو كرانيش أو عناصر مصورة؛ ففي حالة عمل كرانيش يعد لذلك أختام، بالنسبة للزخارف المعمارية تستخدم القوالب الخشبية، أما بالنسبة للزخارف المصورة فإنها تشكل يدويا من الفنان على الجدار مباشرة بعد رسم حدود الشكل كما هو متبع فى التصوير وذلك باستخدام ملعقة معدنية مفلطحة لتشكيل الجص spatula^(٨) (أنظر شكل ١٧).

أساليب تصوير بومبى

ارتبطت بداية التصوير الرومانى فى القرن الثانى ق.م. بتغير الظروف الاقتصادية والسياسية للرومان بعد أن حقق عددا من هؤلاء الرومان ثروات طائلة مكنتهم من إنشاء الفيلات والمنازل الضخمة فى مدينة روما، تلك الفيلات التى استورد ملاكها الأحجار الفاخرة مختلفة الألوان لتطعيم جدرانها بلوحات منها كما يشير إلى ذلك بلينيوس (N. H. XXXVI, 48 - 50).

تطعيم الجدران باللوحات المرمرية أصبح نموذجا للآخرين لتقليد هذه اللوحات عن طريق استخدام الألوان والزخارف البارزة لإضفاء الفخامة التى ينشدونها لمنازلهم وفيلاتهم فى الوقت الذى لا تتكلف فيه هذه الأشكال الملونة أو الزخارف المجسمة التكلفة المرتبطة بالأحجار الحقيقية. هذه النوعية الجديدة من التصوير والستكو لم تقتصر فقط على روما وإنما نقلها هؤلاء الملاك إلى ضياعهم فى الريف وخاصة حول منطقة الفيزوف فى كمبانيا كمدينة بومبى وهركلانوم. تطور هذه النوعية من التصوير والزخارف البارزة بأساليب عرفت فيما بعد باسم أساليب بومبى واستمر هذا التطور خلال العصر الجمهورى المتأخر والعصر الإمبراطورى.

بالرغم من أن روما كانت هى مركز الابتكار والتطور، إلا أن زخرفة جدران المنازل والفيلات فى مدينة روما لم تحتفظ إلا بجزء بسيط من هذا التصوير نتيجة للنشاط المعماري المتواصل بها والذى أدى إلى تدمير هذه المباني لإقامة مباني جديدة. التراث الضخم من التصوير الرومانى حفظ لنا فقط فى مدينتى بومبى وهركلانوم نظرا للظروف التاريخية التى مرت بهاتين المدينتين عندما غطت الحمم البركانية المدينتين فى ٧٩م. فحفظت لنا هذا التصوير لعدة قرون حتى تم الكشف عن المدينتين وبدأت الدراسات العلمية عن هذا التصوير فى أواخر القرن التاسع عشر واستمرت تلك الدراسات حتى وقتنا الحالى.

أساليب تصوير بومبى

عند دراسة التصوير فى مدينتى بومبى وهركلانوم يجب ألا ننسى أن هاتين المدينتين كانتا مدينتين صغيرتين لهما طابع ريفى، ولذلك لم يتوافر لهما الفنانون الكبار، بل اقتصر التصوير فقط على الصنّاع المهرة إلا من بعض الأمثلة القليلة، إذ عمل كبار الفنانين فى زخرفة جدران المنازل والفيلا فى روما.

أيضا يجب التنويه بالحدود الزمنية الضيقة التى شملها التصوير بمدينة بومبى؛ فهذه المدينة التى غطيت تماما بالحمم البركانية بفعل بركان فيزوف فى ٧٩م. كانت قد تعرضت للزلازل فى عام ٦٢م. حيث أثبتت دراسات الـ Maiuri إلى أن ثلاثة أرباع المدينة أعيد بناؤها فى الفترة ما بين ٦٣ و ٧٩م.، أيضا يجب الإشارة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبى يعكس اختلافات فى المستوى الفنى، بالإضافة إلى الاختلاف فى الأساليب التنفيذية والتى تظهر فى أسلوب استخدام الفرشاة ما بين التظليل chiaroscuro، وما بين استخدامهما فى خبطات سريعة بالإضافة إلى طرق تجاور الألوان المختلفة، وهى أساليب وإن استخدمت فى تصوير بومبى فى زمن واحد بل وفى مكان واحد إلا أنها تنتمى لعصور مختلفة.

الأسلوب الأول لبومبى :

فى الكتاب السابع عن العمارة لفيتروفيوس الذى عاش أوائل العصر الإمبراطورى (3 - 1, 5, VII de Architectura) تحدث فيتروفيوس عن معالم التصوير الرومانى ذى الطابع الهلنستى والذى كان موجودا فى عصره، يقول فيتروفيوس " فى الحجرات المخصصة لفصل الربيع والأخرى المخصصة لفصل الخريف والصيف، بالإضافة للأترיום والأفنية المكشوفة استخدم القدماء - أى الهلنستيون - موضوعات محددة للتصوير مأخوذة من أشياء محددة، يستطرد فيتروفيوس قائلا - فى الواقع إن التصوير كان صورة مما هو موجود ومما يمكن أن يكون موجودا مثل صور الأشخاص - المبانى - السفن ومن كل شئ يمكن أن يؤخذ مثلا للتقليد. من هذا المنطلق فإن القدماء الذين وضعوا أسس التصوير الجدارى

قلدوا في البداية التطعيم المرمرى بمختلف أنواعه وبمختلف أوضاعه، ثم استخدموا الكرانيش والأطر لهذه اللوحات المرمرية المقلدة بالتصوير وذلك باستخدام اللون الأصفر القاتم. ثم بدأوا بتقليد مناظر من الأبنية أو عناصر معمارية مثل الأعمدة التي تعلوها الواجحات، وفي الأماكن المفتوحة مثلما في الأكسيرا التي تتميز باتساع جدرانها قلدوا واجهات من المشاهد التراجيدية والكوميديّة بالإضافة للمشاهد الساتيرية، بينما في الدهاليز ونظرا لتمييزها بطول جدرانها استخدموا لتصويرها مشاهد خلوية قلدوا فيها مميزات هذه المشاهد: فمثلا قلدوا شكل الموانئ البحرية، وشواطئ الأنهار، وبنابيع وهياكل وغابات وحبال ورعاة. أيضا بعض هذه الأماكن زينت بالـ megalographia (صور أشخاص بالحجم الكبير تنتمي لموضوعات معينة) وقلدوا شكل هياكل الآلهة أو مناظر أسطورية مثل الحروب الطروادية ورحلات أوديسيوس من بلد إلى آخر، أو أشياء أخرى موجودة في الطبيعة. يستطرد فيتروفيوس في وصفه لعناصر التصوير الروماني بنقد التجديدات التي ظهرت إلا أن هذه الأشياء المقلدة من الواقع سرعان ما تم تشويهها بأسلوب فاسد. في الواقع لقد تم التصوير على الجدران بعناصر مخيفة بدلا من الصور الحقيقية لأشياء محددة: فمثلا بدلا من تصوير أعمدة صورا سيقان نباتية بأوراق مجمدة وفروع حلزونية، وبدلا من تصوير الجمالون المعماري صورا خيمة على شكل الشمسية، كما صورا شمعدانات تحمل صورا لمقصورات تعلوها أكمام نباتية تخرج منها أزهار تعلوها صور أشخاص أو حيوانات، بالإضافة لأشكال تجمع ما بين العناصر الإنسانية والحيوانية، وكل هذه الأشياء لم توجد في الواقع ولا يمكن أن توجد، ثم يتساءل فيتروفيوس "كيف يمكن أن تتصور أن ساق نباتية يمكن أن تحمل سقفا، أو أن شمعدانا يحمل جمالونا، أو أن ساقا نباتية يمكن أن تحمل فوقها شخصا جالسا، أو أن يخرج من أكمام النباتات أو السيقان النباتية أزهار أو أنصاف أشخاص". يقول فيتروفيوس "بالرغم من تزيف الواقع فإن أحدا لم يكن يتساءل هل هذه الأشياء يمكن أن توجد في الواقع أم لا". هذه الموضة الجديدة وصلت إلى درجة تمكننا من

أساليب تصوير بومبي

القول أنها تدهور للفن القائم على التراث والمنطق ... ثم يشير فيتروفيوس إلى نوعية أخرى من التصوير خاصة بتصوير المسرح وكيف أن هذا التصوير كان بعيدا تماما عن الشكل المعتاد للمسرح بأجزائه المعمارية وأن ما تم تصويره كان خياليا للغاية ...

هذا الوصف الذى أورده فيتروفيوس أثار جدلا شديدا بين العلماء، بينما ساعد الـ Mau^(١٩) عند دراسته لتصوير بومبي إلى تقسيم هذا التصوير إلى أربعة أساليب عرفت باسم أساليب بومبي الأربعة وظل هذا التقسيم قائما حتى الآن بالرغم من أن الدراسات الحديثة أثبتت الحدود الضيقة للغاية التى وضعها الماو لتقسيم التصوير الرومانى، وعلى الرغم من اثبات هذه الدراسة عدم التابع الزمنى لهذه الأساليب الأربعة^(٢٠).

فى بداية النص السابق أشار فيتروفيوس إلى ما عرف باسم الأسلوب الأول وهو ما أسماه التطعيم المرمى (crustarum marmorearum varietates) ونسبه إلى القدماء ويقصد بهم الفنانين الهلنستيين الذين توافدوا على روما منذ القرن الثانى ق.م. هذا الأسلوب الفنى لم يقتصر فى الواقع على استخدام الألوان لتقليد جدار مطعم باللوحات المرمرية فقط وبالأطر والكرانيش البارزة فقط، وإنما شمل عناصر أخرى لونية تتبع الجزاء الحقيقية للجدار. ظهر هذا الأسلوب مكتملا فى عناصره فى مدينتى بومبي وهركلانوم ولم يعثر عليه خارج هاتين المدينتين، كما لم يعثر حتى فى هاتين المدينتين على مراحل تمهيدية لهذه النوعية من التصوير تؤدى إلى الاكتمال الذى ظهر به فى الأسلوب الأول، لذلك فإن مقولة فيتروفيوس بأن القدماء - أى الهلنستيون - هم الذين ابتكروا هذه النوعية من التصوير هى مقولة صحيحة؛ لقد سبقت الإشارة إلى أنه فى الإسكندرية ومنذ القرن الثالث ق.م. شهدت جدران مقابرها تطورا ملحوظا فى أسلوب استخدام الألوان لتقليد جدران مبنية بطريقة الـ opus isodomus أو جدران مطعمة بلوحات

الأليستر والمرمر بمختلف ألوانه كما في جدران مقابر مصطفى باشا، أو رسم أعمدة تظهر من ورائها جيرلندات - كما في سيدى جابر - أو استخدام كرانيش بارزة لفصل منطقة عن الأخرى، أو استخدام الألوان لتقليد الأحجار ذات النتوءات (صور من ١ - ٦)، هذه النوعية من التصوير تطورت في مقابر الأنفوشي إلى ما يعرف باسم الأسلوب الأول. خارج الإسكندرية وجدت مقدمات الأسلوب الأول بتقليد الجدران المبنية بطريقة الـ *opus isodomus* أو بتقليد اللوحات المرمرية في برجامة وديلوس (صور ٨ و ١٩) وهى أمثلة ترجع إلى منتصف القرن الثالث ق.م. وما بعده، بينما في بداية القرن الأول ق.م. يعكس التصوير مرحلة مكتملة من الأسلوب الأول كما في منزل ديونيسوس في ديلوس (صورة ٢٠). في هذا المثال لم يقتصر دور التصوير على تقليد العناصر الإنشائية للجدار ولكن لتقليد العناصر المعمارية لواجهة مبنى بتقليد أيضا الزخارف المعمارية مثل الأفاريز الدورية أو الأيونية. أيضا في أثينا استخدمت الألوان لتقليد اللوحات المرمرية وطريقة الـ *opus soadomus* بالإضافة للإفريز الدورى (صورة ٢١). في هركلانوم الجدار مقسم إلى عدة أقسام مقلد بها لوحات مرمرية بألوان مختلفة، بينما يعلو الجدار إفريز من الستكو بزخرفة الأسنان، كما استخدم الستكو في عمل الفواصل البارزة ما بين صفوف اللوحات وما بين اللوحات ذاتها (صورة ٢٢). في مدينة بومبى عثر على التصوير بالأسلوب الأول في معابد الآلهة فينوس وزيوس وفي حمامات *staliane* وفوق مداخل وأبراج المدينة وفي بعض المنازل والمقابر (صورة ٢٣). الأمثلة على الأسلوب الأول لبومبى سواء في هركلانوم أو بومبى ترجع لنهاية القرن الثانى وأوائل القرن الأول ق.م.

الأسلوب الثانى لبومبى :

رأينا في الأسلوب الأول كيف اعتمد المصورون على العناصر الإنشائية المعمارية فقلدوا بالألوان الأحجار المرمرية في منطقة الـ *orthostate* مع تصوير

أعمدة معلقة في الهواء وأفاريز مختلفة بعناصرها المعمارية الأيونية والدورية كلها بارزة ومنفذة بالسكوكو مع تصوير لوحات حجرية مصورة بالنتوءات مما حول الشكل المصور من مجرد عناصر إنشائية إلى واجهة مبنى، وإن كان لا يزال بمظهر غير طبيعي لعدم اعتماد الأعمدة على قواعد بل تركها عالقة في الهواء. بقية نص فيتروفيوس تشير إلى عناصر الأسلوب الثاني حيث استخدم التصوير الجداري لفتح آفاق تلك الجدران على أبعاد متعددة، إذ استخدم المصورون عناصر معمارية مثل الأعمدة التي تم تعد معلقة في الهواء ولكن تستند على قواعد بارزة نفذت بالسكوكو، بينما نفذت هذه الأعمدة بنتوءات منفذة أيضا بارزة باستخدام السكوكو، كما حملت هذه الأعمدة تيجان منفذة أيضا بالسكوكو وتحمل هذه الأعمدة من أعلى أفاريز تبدو وكأنها تحمل حافة السقف، صور أيضا في المسافات بين قواعد الأعمدة في منطقة ال orthostate لوحات مصورة بالمربعات ومنفذة بالمنظور. يعلو هذه المنصة أعمدة أصغر تحصر بينها لوحات من الألبستر وتحمل من أعلى إفريز من السكوكو. في المرحلة الثانية من الأسلوب الثاني صور بين هذه الأعمدة جيرلندات تبدو معلقة مع أقبعة مسرحية فيما وراء الأعمدة فتبدو خلفية هذه الجيرلندات مصورة وكأنها في الهواء الطلق أو في حديقة، أي أن تطور الأسلوب الثاني في مرحلته الثانية اكتسب بعدا جديدا في عمق المنظور، أما في المرحلة الثالثة من الأسلوب الثاني فقد صورت أبواب ترى من خلفها مباني متنوعة، أو مباني مرتبطة بالمسرحيات الساتيرية حيث صورت تكعيبات العنب أو مباني أخرى مرتبطة بالتراجيديا، وإن اكتسب أشكالا خيالية كتصوير مبنى ال tholos الذي يرى من خلال مدخل معمد ويرى من خلفه أبهاء معمدة. في نفس هذه المرحلة صورت شخصيات حقيقية أو تاريخية بحجم كبير megalographia - التي أشار إليها فيتروفيوس - وكان يفصل بين هذه الشخصيات أعمدة تمتد بارتفاع الجدار. جنح التصوير في آخر مراحل هذا الأسلوب إلى الخيال، ولم يعد المصورون مهتمون بمراعاة النسب الحقيقية بين أجزاء الشكل المعماري أو النسب بين الأشكال المعمارية المختلفة. في هذه المرحلة تركز الانتباه

على لوحة رئيسية فى الوسط على جانبيها لوحتان أصغر مساحة وذلك بتقسيم الجدار إلى ثلاثة أقسام. إذن يتميز الأسلوب الثانى بأربعة مراحل بدأت منذ الربع الثانى من القرن الأول ق.م. غير أنها ليست متتالية؛ فالمرحلة الأولى هى أقدم المراحل والمرحلتان الثانية والثالثة متعاصرتان، بينما المرحلة الرابعة هى أحدثها وإن كانت فى جزئية منها معاصرة للثالثة.

الأسلوب الثانى اعتمد أساسا على مبدأ خداع النظر الذى نجد أصوله الأولى فى فن التصوير الهلنستى وبالذات السكندرى مثل تصوير السياج الخشبى على لوحة غلق فتحة الدفن الـ *loculo* والذى عثر عليه بمقابر الحضرة ويرجع للقرن الثالث ق.م. السياج مصور بقطع خشبية طولية وعرضية ومتقاطعة (صورة ٢٤) بينما صور الجزء العلوى من اللوحة باللون الأزرق للايحاء بأن هذا السياج يفتح الفضاء الخارجى بينما أحاط بهذه البوابة إطار خارجى بارز لون بلون قاتم، بالإضافة لهذه اللوحة هناك العديد من الأبواب المصورة على لوحات فتحات الدفن سواء فى مقبرة الشاطبى أو الحضرة حيث صورت أبواب من ضلفتين كل منهما مقسمة إلى قسمين بزخارف مختلفة، إلا أن أفضل هذه الأبواب المصورة هو الباب الذى عثر عليه فى الشاطبى (صورة ٢٥). الباب مصور من ضلفتين مقسمتين إلى قسمين العلوى منهما مزخرف بزخرفة قشر السمك يحيط به من أعلى وأسفل إطار ملون بعدة شرائط، والجزء السفلى الأطول مزخرف بلون قاتم وفى أسفله نفس الإطار من الشرائط المتعددة الألوان. يحيط بالباب تقليد الإطار الخشبى وعلى جانبيه مصور عمودان بتيجان دورية. يعلو الباب إفريز مقسم من عدة شرائط تعلوها بالألوان زخرفة الأسنان التى يعلوها الجمالون الذى يختفى طرفاه الجانبيان خلف الإطار البارز الذى يحيط بالباب كله والمصور بتقليد الألبستر. المسافة ما بين الإطار العلوى والجمالون ملون باللون الأزرق. هذا الباب الذى يرجع إلى القرن الثالث ق.م. يظهر بأوضح الصور خداع النظر الذى يتمثل فى بروز الإطار الخارجى

ثم تلوين المسافة بينه وبين الجمالون باللون الأزرق للإيحاء بأن هذا الباب موجود فى الفضاء الخارجى ولذلك حرص الفنان على استخدام الألوان لعمل الظلال أسفل زخرفة الأسنان للإيحاء بتأثير سقوط الضوء على هذا الباب. مبدأ خداع النظر يظهر بصورة واضحة على شاهد جنزى يعرف باسم helixo (صورة ٢٦) حيث مثل فوق هذه اللوحة من أسفل جزء مبنى يعلوه جزء آخر مصور بالمنظور أرضية يعلوها منظر سيدة تجلس على كرسى بينما تقف وراءها على حافة الكرسى خادمة صغيرة تعدل من وضع الطرحة على رأس سيدتها بينما لم يتبق من الجزء الأيمن المكسو، إلا أرجل يبدو أنها لرجل يقف قبالة السيدة - بقية المنظر مصور باللون الأزرق بينما فى الجزء العلوى مصور سقف بالمنظور، واللوحة كلها محاطة بإطار بارز على جانبيه أعمدة دورية تحمل كورنيشا دوريا. فى هذا المثال يظهر بشكل أوضح اتجاه خداع النظر إذ أراد الفنان بتصوير الجزء السفلى المبنى الإيحاء بقطع الجدار الخارجى لرؤية ما يتم من ورائه والخاص بالسيدة وخادمتها وهو منظر قد يكون فى مكان مفتوح لاستخدام اللون الأزرق أو فى مكان مغلق لتصوير السقف بالمنظور^(٣٣). إذن وإذا كانت بداية استخدام الألوان لتقليد لوحات مرمرية أو من الألبستر وهى من أهم عناصر الأسلوب الأول، فإن مبدأ خداع النظر الذى يعتمد عليه الأسلوب الثانى كان أول ظهوره أيضا فى الإسكندرية.

المرحلة الأولى من الأسلوب الثانى :

لم تقتصر أمثلة الأسلوب الثانى على مدينتى بومبى وهركلانوم كما كان الحال بالنسبة للأسلوب الأول، إذ أن هناك العديد من الأمثلة على الأسلوب الثانى بمدينة روما وأقدم المراحل لهذا الأسلوب عثر عليها بمنزل Dei grifi على تل البلاتين بروما والتى ترجع إلى ٨٠ ق.م. (صورة ٢٧). فى هذه الحجرة صور مدخل معمد أعملته بها نتوءات وتحمل من أعلى تيجانا كورنثية وسنادة ضخمة. قواعد هذه الأعمدة التى تبدأ من الأرضية صورت وكأنها تبرز عن مستوى الجدار ومستوى

الأعمدة ذاتها، الأعمدة صورت بمظهرها الطبيعي قدر الإمكان وعمد الفنان إلى تصوير ظلال لها لتحقيق المنظور بها، ولمزيد من خداع النظر لجأ الفنان إلى تصوير قواعد وتيجان الأعمدة في الأركان بطريقة الـ $\frac{3}{4}$ ، كما يلاحظ أن قواعد الأعمدة تفصل في منطقة الإفريز السفلى لوحات مصورة بالمكعبات منفذة بطريقة المنظور، وهذا العنصر في التصوير يتواءم مع طريقة موزايكو الأرضية scutulatum التي سنذكرها لاحقاً. أيضاً ولتحقيق أبعاد في المنظور لجأ المصور إلى تقسيم المسافة بين الأعمدة المصورة إلى لوحات لونت الوسطى منها باللون الأحمر، بينما صورت بقية اللوحات بتقليد الرخام المتعدد الألوان وعلى جانبها دعائم تبدو وكأنها في بعد ثالث في المنظور.

المرحلة الثانية من الأسلوب الثاني :

المرحلة الثانية من الأسلوب الثاني بدأت منذ منتصف القرن الأول ق.م. وأهم خصائصها تظهر في الفريسكو بفيلا Misteri بيومبي التي توضح أساليب بنائها وزخرفتها أنها استمرت عدة سنوات ولذلك اشتملت على أمثلة من التصوير للمرحلة الأولى من الأسلوب الثاني، بينما تعكس ملامح التصوير في حجرات أخرى المرحلة الثانية من هذا الأسلوب والتي تتميز بمزيد من خداع النظر عن طريق تصوير أبعاد في المنظور أكثر من المرحلة الأولى، وعن طريق تصوير فتحات في الجزء العلوي من الجدار لرؤية الفضاء الخارجي أو لرؤية مباني أخرى تعظم من تأثير المنظور، في هذا الاتجاه يجب الإشارة إلى أن هذا التجديد يرجع أيضاً إلى التراث الهلنستي وخاصة من الإسكندرية حيث مثلت في الجزء العلوي بمقبرة سيدي جابر أعمدة صغيرة خلفيتها لونت باللون الأزرق، بينما علقت بين الأعمدة الجيرلندات.

في الصالة الكورنثية بمنزل Dei Misteri (صورة ٢٨) الجدران السفلية مقسمة بواسطة دعائم صغيرة يبدو من خلفها لوحات مصورة بالنتوءات، يعلوها الجزء الرئيسي من الجدار والمصور عليه شكل ممر معمد بأعمدة أيونية معلقة

بينها جيرلندات وتحمل إفريزا متصلا صور ببروز عند حافته الداخلية، بينما فى خلفية هذا الممر مصور لوحات بنتوءات بألوان مختلفة. جدار العمق بهذه الصالة مقسم إلى ثلاثة أقسام القسم الأوسط منها يصور بابا مغلق مكون من ضلفتين كل منهما مقسم إلى قسمين غير متساويين بزخارف مختلفة، وعلى جانبيه دعامتان وكورنيش يعلوه جمالون يعلوه تقليد فتحة قبوية يرى من خلالها الفضاء الخارجى، بينما على جانبى الباب الأوسط لوحتان تمثلان مدخلا عبر بوابة على جانبها عمودان بتيجان كورنيشية يحملان سنادة، ويرى من خلال هذا المدخل مبنى مزين بالخطوط المتعرجة maeander وصفوف من اللوحات الحجرية بطريقة opus isodomus (صورة ٢٩).

نفس طريقة الجيرلندات المصورة بين الأعمدة نجدها فى مثال آخر بالمنزل المدعو منزل ليفيا^(٢٥) فوق تل البلاتين بروما (صورة ٣٠) الحجرة كلها مزينة بهذه الجيرلندات من نبات نيلى وثمره الصنوبر معلقة بين أعمدة على خلفية بيضاء لإضفاء المزيد من الاتساع على هذا المكان الضيق ولإضفاء مزيد من الضياء، بالجزء العلوى من هذه الجدران يوجد إفريز متصل خلفيته باللون الأصفر ومصور عليه مناظر مأخوذة من البيئة المصرية ويعتبر من أقدم الأمثلة على الإفاريز السردية المتصلة والتي لم يكن الهدف منها خداع النظر ولكن كان هلفا زخرفيا (صورة ٣١).

المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى :

المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى تعكس المزيد من خداع النظر عن طريق فتح آفاق الجدران إلى مزيد من التعدد فى عمق المنظور بتصوير مبانى كاملة وليس أجزاء معمارية فقط. والمثال على ذلك فى فيلا بوسكريال الموجودة بالقرب من بومبي. الفيلا بنيت عند منتصف القرن الأول ق.م. بعض حجرات هذه الفيلا مصور جدرانها بعناصر الأسلوب الثانى فى مرحلته الثانية مثل فيلا Misteri، إلا أن بعض حجراتها الأخرى صورت جدرانها بعناصر أكثر تطورا

لاستخدام المزيد من خداع النظر مما يدل على أن تصوير الأماكن بعناصر ملحة دون الأخرى يرتبط بأهمية المكان وليس بتطور زمنى^(٣١). المرحلة الثالثة من مراحل الأسلوب الثانى مصورة على حجرة النوم cubicola بهذه الفيلا (صور ٢٢، ٢٣). الفنان المصور لجدران هذه الحجرة تعامل مع الجدران كما لو أن بها نوافذ متتالية تطل على الخارج لرؤية مناظر معمارية ألغت بوجودها مسطح الجدار. الجدران فى هذه الحجرة مقسمة بواسطة دعائم زخرفية وأعمدة تقف فوق قواعد بارزة تمتد بارتفاع الجدار لى تقسم إلى لوحات كبيرة متتالية مصورة فوقها مشاهد معمارية أحدها يمثل بوابة مدينة يتشابه مع شكل أبواب الإسكندرية السابق الإشارة إليها. بجوار البوابة وخلفها ترى مبانى مختلفة وشرقات ونوافذ ومعبد ومبنى على جانبيه ممر معمد (صورة ٢٤). إلى اليمين من هذه اللوحة توجد لوحة أخرى مصورة عليها مبنى الـ tholos يحيط به ممر معمد. هذا المبنى يرى من خلال الفتحات الموجودة بالإطار المصور فى البعد الأول من المنظور والمكون فى الوسط من إطار قصير يتقدمه مذبح تتقدمه أنية للبخور، وعلى جانبى هذا المدخل القصير يوجد حاجزان على جانبى كل منهما زوج من الأعمدة الأيونية وبكل منهما فتحة يرى من خلالها الممر المعمد السابق الإشارة إليه (صورة ٢٥). اللوحة إلى يمين لوحة الـ tholos تصور منظرا خلويًا. فى البعد الأول للمنظور مصور كرسى مرمرى ترى من خلفه فروع نباتية عليها عصفور، يليها فى بعد ثالث صخور وفى العمق مصور برجولا يتخلل سقفها أفرع نباتية، بينما تستند البرجولا على سور قصير مبنى خلفه شجرة (صورة ٢٦). فى نفس الحجرة مصور فوق لوحة رابعة مبنى مقدس تتوسطه الإلهة ديانا ومحاط بالأشجار، بينما يسبق هذا المبنى إطار خشبى قصير يتقدمه مذبح على جانبيه كرسيان مرمريان يعلوهما أنيتان إحداهما فضية والأخرى ذهبية، وعلى الجانبين مصور عمودان بتيجان كورنثية. هذه الأمثلة من الصور تعكس اهتمام الفنان المصور بمحاكاة العمارة الحقيقية قدر الإمكان، وكذلك بتنوع العمارة ما بين عمارة مدنية وأخرى

دينية وثالثة خلوية، وفي نفس الوقت فإن هذه المناظر المعمارية توحى بالمشاهد المسرحية الثلاثة التي أوردها فيتروفيوس؛ فالمشهد التراجيدي يصور الـ tholos وحوله الفناء المعمد بالعديد من الأعمدة والكوميدي بخلفية منازل خاصة وعامة والساتيري بمناظر خلوية بها صخور وجبال، وفي نفس الوقت فإن هذه الأبنية وما يرتبط بها من أجزاء حققت في هذه المرحلة من الأسلوب الثانى تعددا كبيرا فى المنظور. ارتباط هذه المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى بالمسرح وبالأبنية المصورة بأعمدة متعددة نجدها فى مثال آخر بفيلا بالقرب من بومبي عثر عليها حديثا (صورة ٢٧) وتصور طاووسا يقف على أرضية خشبية وأمامه يوجد قناع مسرحى ضخمة للإيحاء بخشبة المسرح، بينما يبدو فى الخلفية صف من الأعمدة الدورية المصورة بشكلها الحقيقى وظلالها وتحمل إفريزا ضخما ويبدو أن صف الأعمدة هذا يشير إلى الفناء المعمد خلف خشبة المسرح.

فى نفس الفيلا وفى مظهر آخر للمرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى صورت جدران Triclinum بإفريز ضخمة مقسم بواسطة الأعمدة التى تمتد بارتفاع الجدران وبداخل هذه اللوحات الناشئة عن تقسيم الأعمدة صور أشخاص بالحجم الكبير (صورة ملك لمقدونيا، تجسيدات أسطورية، فيلسوف ما ربما كان أبوقراط، وصورة لسيدة تعزف القيثارة جالسة على كرسى فخمة تقف وراءه ابنتها) (صورة ٢٨). هذه النوعية من الصور الضخمة أطلق عليها فيتروفيوس اسم megalographia ولاشك أنها نسخ من لوحات كلاسيكية أو هلنستية مشهورة.

نفس هذه النوعية من الـ megalographia على جدران إحدى حجرات فيلا Misteri التى تتشابه فى عناصر تصويرها مع فيلا بوسكوريال الجدران مقسمة بواسطة دعائم وأعمدة إلى لوحات متعددة ضيقة خلفيتها حمراء ومصور بها الشخصيات بالحجم الطبيعى بعضها جالس والبعض الآخر يتحرك فى داخل الإطار الضيق التى تمثله اللوحة مما يوحي بوجود هذه الشخصيات فى مكان حقيقى (صورة

(٢٩). صور ال megalographia بفيلا ميستيري تمثل منظرا لم يسبق رؤيته إذ أنه قبل مرحلة الدخول لممارسة الطقوس السرية الخاصة بالإله ديونيسوس. الإله نفسه مصور في إحدى هذه اللوحات وسط الشخصيات التي تصاحبه في العادة مثل سيلينوس والساتير، كما تمثل اللوحات فتيات تتعري (صورة ٤٠) للدخول في الطقوس، بينما صورت سيدة مجنحة ترفع السوط لضرب فتاة نصف عارية تضع رأسها على فخذي سيدة أخرى ربما كانت والدتها، بينما يقف على يسارها سيدتان إحداهما عارية تماما ترقص بينما ينسدل إيشارب طويل من كتفها الأيسر لكي تضمه بين فخذيها ويبدو أنها تصور إحدى حوريات الغابات من الحلقة الديونيسية، بينما السيدة الأخرى التي ترتدى ملابسها يبدو أنها تعزف على الفلوت وتراقب المنظر كله. إن دراسة وجوه الأشخاص وأجسامهم وملابسهم وانفعالاتهم الراقية صورت كلها ببراعة فائقة تدل على أن منفذ هذه الصور من أروع المصورين في وقته^(٣٧).

من نفس المرحلة الثالثة من الأسلوب الثاني الذي تستخدم فيه أعمدة مصورة لتقسيم الجدار إلى لوحات يوجد في مثال آخر بمنزل فوق تل esquilino بروما ويصور مغامرات أوديسيوس الهوميرية والمنفذة وسط مناظر خلوية. المغامرات مأخوذة من الكتاب العاشر والحادي عشر من كتاب الأوديسا، وتتكون من ثمان لوحات في إفريز طوله ١٤ مترا وارتفاعه مترا واحدا (صورة ٤١). تفصل بين اللوحات دعائم مزدوجة ذات تيجان كورنثية وسنادة. لقد عمد الفنان هنا إلى استخدام خداع النظر للإيحاء بأن المشاهد تمت في أجواء برية أو بحرية وعلى هذه الخلفيات تم تصوير شخصيات المشاهد المختلفة. ترتبط المشاهد ببلاد العمالقة Lestrigoni، الساحرة Circe - الرحلة داخل الجحيم. في الصورة الأولى مصور رسل أوديسيوس الثلاث وهم يوجهون الأسئلة إلى ابنة الملك، بينما تظهر إلى اليسار السفن الإغريقية في المرفأ. أعلى الصورة توجد بعض الشخصيات المجنحة التي تجسد الرياح التي أرسلتها الهة الرياح Eole والتي دفعت السفن الإغريقية إلى هذا الشاطئ.

قوة الرياح عبر عنها الفنان بتصوير الأشجار فوق الجبل وهي تنحني من شدة الرياح، والروح الحامية لهذه الرياح مجسدة في شكل سيدة نصف عارية مضطجعة في وسط الرياح، بينما توجد شخصية أخرى رمزية في أسفل المشهد تجسد النبع الذي كانت تتوجه إليه ابنة الملك. تجسيد هذا النبع أعلى شكل سيدة نصف عارية ومضطجعة. في الجانب الأيمن من المشهد صورت حيوانات ترعى. صورة أخرى تمثل لحظة مهاجمة جيش العمالقة Lestrigoni الذي كان مختبئاً خلف الروابي. يعتقد العلماء أن هذه الصورة مأخوذة من أصل هلنستي يرجع للقرن الثاني ق.م. وأن هذه الصورة ترجع إلى نهاية العصر الجمهوري أو بداية الإمبراطوري^(٢٨).

المرحلة الرابعة من الأسلوب الثاني :

المرحلة الرابعة من الأسلوب الثاني بدأت في الثلاثين عاماً الأخيرة من القرن الأول ق.م. واستمرت في بداية القرن الأول الميلادي. في هذه المرحلة نجد أن تجسيد التصوير ذي الطابع المعماري بدأ يتغير سواء في المضمون أو الشكل فلم يعد الفنان يهدف من تصوير المباني المعمارية فتح آفاق أبعد من عمق المنظور، وإنما استخدام العمارة كعناصر زخرفية ولتقسيم الجدران، كما بدأ شكل العمارة ذاتها في التغير بعد أن فقدت شكلها الحقيقي الذي كان سائداً قبل ذلك. في المرحلة الرابعة انصب اهتمام المصورين على الجزء الأوسط من الجدار وما يطلق عليه Prostasi حيث قسمت الجدران بواسطة الأعمدة المرسومة في شكل مقصورة رئيسية وسطى واثنين جانبيين أصغر مساحة، وهذا التقسيم الرأسى للجدار في ثلاث لوحات صحبه تقسيم آخر أفقى داخل هذه اللوحات: أولاً إفريز أو الـ Plinth ثم الجزء الرئيسى الذى تصور عليه اللوحات والذى يحدد من أعلى بواسطة كرانيش عريضة، تعلوها المنطقة الثالثة التى أصبحت مكاناً لتقليد اللوحات المعروفة من العصرين الكلاسيكى والهلنستى والتماثيل والعناصر المعمارية الخيالية.

المثال على هذه المرحلة نجده على أحد جدران حجرة الطعام بمنزل ليفيا^(٢٩) فوق تل البلاتين (صورة ٤٢). الجدار مقسم طوليا عن طريق الأعمدة التي تستند على قواعد بارزة منفذة بالستكو، وتمتد بطول الجدار لكي تحمل السقف المصور جزئيا فوق هذا الجدار. الأعمدة تقسم الجدار إلى مقصورة رئيسية مصور بداخلها أسطورة هرemis مع أرجوس وإيو، والمقصورتان الجانبيتان مصورتان بأشكال معمارية، بينما يبدو من أعلى إفريز مصور به Pinakes وهي صور لتقليد اللوحات الأصلية ذات الموضوع الأسطوري وموضوعات نوعية أو من الطبيعة الصامتة، أما بالنسبة للموضوع الرئيسي الأسطوري فيبدو أنه مأخوذ عن الفنان الإغريقي Nikias. يلاحظ هنا أن الأعمدة غطت أبدانها زخارف نباتية مما يبعدها عن شكلها الحقيقي، كما أن التقسيم المعماري المصور فوق هذا الجدار يبرز بشكل أفضل الاتجاه الزخرفي وبالتالي يبعد عن العمارة الحقيقية.

مثال آخر على هذه المرحلة التي تنحو نحو الخيال نجده في فيلا فارنترينا التي توجد بالقرب من روما، ويرجع بنائها إلى أواخر القرن الأول ق.م. (صورة ٤٣)، على جدار العمق بالمخدع بحجرة النوم^(٣٠). في وسط الصورة مثلت بطريقة المنظور مقصورة بداخلها موضوع أسطوري لحورية ماء Ninfea وهي ترضع الطفل ديونيسوس وبجانبها العصا تعلوها ثمرة الصنوبر بينما في الخلف سيدة تقف لمشاهدة المنظر وفي خلفية المنظر مباني. إلى الشمال واليمين من اللوحة الرئيسية الخلفية ملونة بلون موحد هو الأحمر ويتوسط هذين الجزئين لوحة مربعة بإطار يبدو أنها لتقليد لوحة مشهورة، إحدى هاتين اللوحتين تمثل سيدة مصورة من الجانب بالأسلوب الكلاسيكي تجلس على كرسي لكي تفرغ عطر في قنينة صغيرة. طريقة تنفيذ صورة المرأة بالطريقة التخطيطية وخلفية اللوحة البيضاء اللون تتشابه مع الأواني اليونانية من القرن الخامس ق.م. وربما تعكس هذه الصورة لوحة مصورة فقلت الآن (صورة ٤٤). الجزء العلوي من الجدار به فتحتان على شكل محاريب

أساليب تصوير بومبي

ونوافذ تحيطها أعمدة خيطية وبداخلها صور أسطورية وصور لرجال ونساء ينبثقون من قواعد بنائية. كل هذه الصور الموزعة بين العناصر المعمارية افتقدت أيضا للحيوية وأصبحت كما لو أنها لصقت على الخلفيات.

المثال على الانتقال من الأسلوب الثانى للأسلوب الثالث نجدها فى مثال من مدينة هيركلانوم (صورة ٤٥) حيث يتوافر فى هذا المثال بقاء ضخامة العناصر المعمارية المصورة بمبدأ خداع النظر المميز للأسلوب الثانى، وعناصر من الأسلوب الثالث مثل الزخارف التى تميل فى تشكيلها للأرابيسك، وكذلك من أشكال الأعمدة التى تنبع من كؤوس الأزهار. اللوحة ذات الخلفية الخضراء (لون مستخدم فى الأسلوب الثانى) مصور عليها منظر خلوى وشخصيات تسير وسط هذا المنظر. هذا المثال يرجع للسنوات العشر الأخيرة ق.م.^(٣١)

من الأمثلة المختلفة التى سبق استعراضها فى الأسلوب الثانى لبومبي، يظهر لنا أن فقط المرحلة الأولى الممثلة فى منزل Dei grifi هى أقدم هذه المراحل، أما المراحل الثلاث الأخرى فقد وجدناها فى أمثلة متعاصرة مثلما فى منزل ليفيا وبوسكريال بالرغم من الاختلافات المرتبطة بكل مرحلة، وإن كانت المرحلة الأخيرة أى الرابعة هى المرحلة التى جنح فيها المصورون إلى الخيال إلى جانب الواقع الممثل فى بعض المناظر المعمارية والأخيرة سوف تختفى تماما فى الأسلوب الثالث. أيضا يجب التنويه هنا إلى أن جذور الأسلوب الثانى ترجع إلى العالم الهلنستى الشرقى وخاصة الإسكندرية حيث صور على الشواهد الجنائزية أو لوحات فتحات الدفن من القرن الثالث ق.م. خلفيات معمارية والمصور بها أبواب بمختلف أشكالها وأيضا تصوير السياج الخشبي الذى يرى من ورائه الفضاء الخارجى. حقيقى أن بعض الأشكال المعمارية تحملنا إلى شرق حوض البحر الأبيض، إلا أن من ناحية أخرى هذا التصوير تم فوق أرض إيطالية فكان السبب فى تطوير واتساع الحيز الحقيقى بخداع النظر عن طريق تصوير المباني المعمارية والمناظر الطبيعية^(٣٢).

الستكو (الزخارف البارزة) :

سبقنا الإشارة إلى طريقة إعداد الستكو وبداية استخدامه كعنصر هام لتحقيق الرؤية الشاملة للجدران المصورة بالأسلوب الأول والثاني لبومبى، أى أن بدايات استخدام هذه الطريقة التشكيلية ترجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م. حيث استخدمت الزخارف البارزة لعمل فواصل بين اللوحات المقلدة للوحات الأحجار المرمرية والجرانيتية ولعمل الكرانيش البارزة لفصل منطقة عن المنطقة الأخرى فوق الجدار ولعمل كرانيش بارزة خاصة فى الأجزاء العليا من الجدار سواء كانت هذه الكرانيش مقتصرة على شكل الأمواج المتتالية أو كانت على شكل زخارف معمارية دورية أو أيونية. كذلك سبقنا الإشارة إلى زيادة استخدام الستكو فى الأسلوب الثانى خلال القرن الأول ق.م. مثل الأعمدة التى تستند على قواعد بارزة منفذة بالستكو والنباتات اللولبية التى تلف على أبدان هذه الأعمدة بما فيها من أزهار وثمار وفى عمل الإطارات البارزة للوحات المصورة داخل تقسيمات الأسلوب الثانى، بالإضافة أيضا للرفوف التى توضع أسفل هذه اللوحات لتقليد لوحات الـ Talrila من الفن الإغريقى.

لم يقتصر استخدام الستكو فى العصر الجمهورى على العناصر المعمارية البارزة فى الأسلوبين الأول والثانى، وإنما استخدم أيضا خلال العصر الجمهورى فى زخرفة السقوف القبوية، وكمثال على ذلك زخارف الستكو فوق السقف القبوى لحجرة الحمام الدافئ Tepidarium فى حمامات الفوروم ببومبى بعد تحويلها إلى مستعمرة رومانية فى ٨٠ ق.م.^(٢٢) . لم يتبق من ستكو السقف القبوى بهذه الحجرة إلا القليل الذى يتركز فى الجزء الأوسط من السقف (صورة ٤٦) والتى تمثل خطف جانيميديس بواسطة زيوس فى شكل النسر . الأسطورة مشكلة داخل إطار دائرى حوله زخارف نباتية وهندسية، وهذا الإطار محاط من الخارج بإطار عريض مربع الشكل بعناصر زخرفية معمارية. اللوحة الرئيسية محاطة بأشكال

هندسية سداسية أو دائرية فى داخلها مصور جريفون أو أنفورات أو قيثاره أو زخارف الأرابيسك، حافة هذا السقف القبوى مزخرف بأطفال أسطورية نصفها الأسفل نباتى وفروع لولبيين تتوسطها أزهار (صورة ٤٧). يلاحظ فى هذا الستكو استخدام الألوان مما أضفى المزيد من التأثير المرئى. الزخارف البارزة فى المشكاة الهلالية فى جنوب هذه الحجرة تمثل اثنين من الستريتون يحملان أوانى ودلافين بينما يتوسطهما قناع لأوكيانوس. على جوانب المشكاوات المفتوحة فى أعلى الجدار مثل بالستكور رجال الـ Telamoni^(٢٤) أحيانا عراة وأحيانا أخرى بملابس من جلود الحيوانات، مثلوا وكأنهم يحملون الإفريز الذى يعلو المشكاوات والمزخرف بالدوائر المتشابهة.

الأسلوب الثالث لبومبى :

شهد التصوير الجدارى منذ منتصف القرن الأخير قبل الميلاد تغيرا فى الأسلوب الفنى استمر ما يقرب من قرن ونصف: فبدلا من التصوير الجدارى بتقليد التطعيم المرمرى الذى كان متبعاً فى الأسلوب الأول والتقليد الإنشائى الذى كان متبعاً فى المرحلة الأولى من الأسلوب الثانى والذى تكون من عناصر زخرفية متوالية بدون تمييز منطقة من الجدار عن منطقة أخرى، بدأ التمييز بعد ذلك للمنطقة الوسطى من الجدار والتى حظيت بعناية أكبر فى زخرفتها عن طريق تصوير شكل فتحات يرى من خلفها خلفيات معمارية أو خلوية، والتى بدأت تتبلور فيها شيئا فشيئا مناظر رعوية أو مناظر أسطورية^(٢٥). هذه الخلفيات التى كانت تصور من وراء سياج أو أى عائق ماضى سرعان ما تحررت من هذه الموانع المرسومة حيث احتلت هذه الخلفيات كل المساحة الوسطى من الجدار. الارتباط ما بين هذه الخلفيات الخيالية وما بين عناصر التجميل للمشهد المسرحى frons scaenae يمكننا تبينها من الملاحظات التالية: تقسيم الجدار إلى ثلاث لوحات رئيسية يمكن مقارنتها بوجود الثلاثة أبواب بواجهة المشهد المسرحى، أيضا تصوير عناصر

مأخوذة من التجهيزات التجميلية للمسرح مثل التماثيل والهرما (عمود فوقه رأس هرميس) أو مناظر خلوية أو أقنعة أو لوحات ذات موضوعات مسرحية، لذلك فإن الكثير من التماثيل المصورة فوق هذه الجدران كانت تنتمي للحلقة الديونيسية، أو ترتبط بربات الشعر والموسيقى، وحتى الأقنعة واللوحات ذات الموضوعات المسرحية صورت فوق الجدران في الأجزاء العليا من الجدار، نظرا لأنها في الواقع كانت تحتل هذه الأماكن في المشهد المسرحي^(٣٦).

إثراء العناصر الزخرفية في هذه المرحلة من الأسلوب الثاني بالمزيد من هذه العناصر حملت تدريجيا العناصر المعمارية بعيدا عن شكلها الحقيقي إلى مجرد أشكال زخرفية، الأمر الذي رفضه فيتروفيوس لعدم اقتناعه بالتغيير إلى الأشكال الخيالية والذي سبق أن نوه به^(٣٧). هذا التطور أدى إلى ميلاد الأسلوب الثالث والذي استخدم بأروع صورته في التصوير الجداري لفيلا فارنزينا حيث استخدم المصورون عنصر الشمعدانات التي أشار إليها فيتروفيوس (Vitr. VII, 5, 3) كما شاع في زخارف هذه الفيلا عناصر الجروتسك (صور خيالية لأشخاص أو حيوانات تنبثق من عناصر نباتية) ليس فقط في التصوير الجداري ولكن أيضا في الستكو إذ تضاعفت الخلفيات الخلوية والنوعية والعناصر الغريبة سواء ذات الأشكال الأرخية أو المصرية أو تقليد أشكال الفنون الصغرى المصنوعة من مواد غالية^(٣٨). هذه الاتجاهات الزخرفية تضمنت أيضا عناصر نباتية سواء كانت منفذة بالطريقة التخطيطية أو مصورة بشكلها الطبيعي، وهي عناصر زخرفية سبق استخدامها في الأسلوب الثاني في أجزاء محددة مثلما في منزل 14, 11, 1 في بومبي (صورة ٤٨)، أو في الفترة الانتقالية ما بين الأسلوب الثاني والثالث كما في منزل Obellio Firmo في بومبي (صورة ٤٩) لكي تصبح عنصرا زخرفيا سائدا ذا مظهر هندسي في الأسلوب الثالث في بومبي مثلما في منزل Luerezio Frontone (صورة ٥٠). الانتقال إلى الأسلوب الثالث والذي تم في الربع الأخير من القرن الأول ق.م. شهد

سيادة للعناصر الزخرفية التي تميزت بالرقّة والتنوع، مثل الأفاريز المزخرفة بالزهور وخاصة زهرة اللوتس التي استخدمها الرسامون لابتكار تشكيلات مختلفة منها، بالإضافة للشمعدانات وقواعدها البرونزية سواء المشكلة على هيئة حيوانية أو بشرية أو نباتية. في هذا الأسلوب ساد تقسيم الجدار رأسياً وأفقياً إلى ثلاثة أقسام (مثل المرحلة الرابعة من الأسلوب الثاني) وهي أقسام تبدأ بالإفريز السفلى ثم المنطقة الوسطى ثم المنطقة العليا. هذه التقسيمات الثلاثية أبرزت بشكل كبير المقصورة الوسطى، أما بالنسبة للأشكال المعمارية التي كانت سائدة قبل ذلك نفذت في بدايات الأسلوب الثالث ليست بشكلها الطبيعي ولكن بشكل زخرفي حيث تحولت الأعمدة إلى أعمدة خيطية الهدف منها زخرفي وليس لخداع النظر، كما زخرفت أبدانها بالشرائط والزخارف النباتية. أيضاً الكرانيش والأفاريز العلوية توجت بالتماثيل الرقيقة.

أيضاً ومن بداية الأسلوب الثالث وفيما بعد ذلك أصبح تقسيم الجدار السائد عن طريق الشمعدانات التي كان يعلوها في هذا الأسلوب قواعد تحمل صوراً آدمية أو تكوينات نباتية، والتي كان يستند عليها بدورها الكرانيش التي تحدد المنطقة العليا من الجدران: إذن عنصر الشمعدان كان من أكثر العناصر الزخرفية شيوعاً واستمر كذلك في القرون التالية. أيضاً ساد في الأسلوب الثالث العناصر الزخرفية المعمارية الأرخية والكلاسيكية، ومثال على ذلك تصوير أشكال نبات اللوتس والنخيل، تصوير أشكال التيران ذات الذيل الملتوية إلى أعلى، عنصر الميандр بالتبادل مع المربع وكلاهما مزين من الداخل بالزهور، وأشكال الموجات المتتالية، وتكسية أبدان الأعمدة بأوراق الأكانثوس، وتصور أشكال آدمية داخل فروع نباتية^(٣٩) وأشكال أبو الهول والجريون^(٤٠) ووضع رؤوس بشرية أو حيوانية داخل تكوينات نباتية، أو تصوير الـ cariatide (النساء الحاملات للكرانيش المعمارية)، كما سادت العناصر المصرية، فبالإضافة لزهرة اللوتس صورت الآلهة المصرية في

شكلها الحيوانى، بالإضافة للإلهة إيزيس التى حظيت بالعبادة فى بومبى ومثلت مخصصاتها، كما صورت التماسيح وأفراس النهر، بالإضافة للأقزام فى معاركها مع هذه التماسيح وأفراس النهر، هذا الاتجاه الفنى يعكس حب الرومان لمظاهر الحياة الفرعونية التى تمتد فى جذورها لآلاف السنين والتى اتسمت بالحكمة والتقدم.

هذه العناصر الزخرفية ذات الأصول الأرخية اختيرت لابتكار أشياء جديدة مختلفة تماما عن أصولها الأولى، وفى هذا الإطار يمكن الإشارة أيضا إلى أشكال آلهات النصر والجريفون. هذه الأشكال التى كانت ذات قيم رمزية فى العصور القديمة تحولت هذه القيم فى الأسلوب الثالث إلى أغراض زخرفية.

التجديد الرومانى فى هذا الأسلوب يظهر أيضا من اختيار لون موحد للخلفية وفى العادة كان من الألوان الساخنة مثل الأحمر والأصفر والأسود والأخضر المائل للزرقة والذهبى فوق هذه الألوان الموحدة كانت تصور العناصر الزخرفية الرقيقة سواء كانت نباتية أو هندسية، سواء تشكيلات صور الأشخاص والحيوانات، أم المناظر الخلوية سواء أيضا الصور المأخوذة من اللوحات اليونانية.

يرتبط أيضا بالأسلوب الثالث تصوير مناظر الحدائق، هذه الحدائق التى كانت فى العادة تزين المباني العامة فى العالم اليونانى، بينما فى العالم الهلنستى كانت تزين فيلات الأمراء، أما فى روما فكانت تزين المنازل الخاصة بالأثرياء كمظهر من مظاهر الثراء فى أواخر العصر الجمهورى وبداية العصر الإمبراطورى. فى المنزل الرومانى تحولت الـ hortus من مكان لزراعة الخضروات الخاصة باحتياجات أهل المنزل إلى حديقة virdarum بها نباتات للزينة، وتدرجيا أصبحت تلك الحدائق تزين بالتماثيل وبالنوافورات. فى نفس الوقت وتدرجيا أصبحت جدران هذه الحدائق فى المنازل تزين بالتصوير الجدارى الذى صور حدائق غناء بما فيها من أشجار كثيرة الفروع ونباتات بها زهور ومليئة بالطيور ومفتوحة على سماوات دائما تلون باللون

الأزرق، وكذلك فإنه فى التصوير لتلك الحدائق الحقيقية لم يهدف الفنان إلى تصوير التنظيم المتبع فى فن الحدائق *ars topiaria*، بالرغم من تصويره للعناصر النباتية للحدائق، فالتصوير فوق هذه الجدران اتبع منهاجا واحدا: تقريبا دائما تصور فى وسط الجدران نافورة مرمرية يتدفق منها الماء، بينما بين الأغصان الكثيفة وأوراق الأشجار تظهر لوحات مرمرية فوق الأعمدة الصغيرة مصور عليها سيلينى أو هرما أفروديت جالسين أو مضجعين أو تصور حوريات الغابات. طريقة تصوير الحدائق لم تقتصر فقط على جدران الحدائق الحقيقية، ولكن أيضا فوق جدران حجرات الطعام *Triclinum* أو حجرات النوم *cubicoli* لغرض فتح آفاق هذه الحجرات عن الحدود الطبيعية للجدران، لذلك صورت فوق جدران هذه الحجرات تكعيبات العنب *pergole*، أو غابات صغيرة، أو أغصان متشابكة صورت وكأنها ترى من وراء سياج مزخرف. عند تصوير الفنان لهذه الحدائق لم يهدف لتحقيق الأبعاد المتعددة فى المنظور ولكن هدف إلى ترتيب العناصر المرئية المكونة للموضوع نظرا لحرص هذا الفنان على التناسق، ولذلك لم يكن هناك ضرورة لتصوير أشخاص، وحتى مع تصوير الحوريات أو آلهة المراعى أو الساتير، فإن تصوير هذه الشخصيات كان للرمز بأن هذه الشخصيات لم تعد جامحة ارتباطا بالحيوية الديونيسية، وإنما ككائنات متوائمة مع نفحة الحياة التى وهبها هذا الإله الخير فى طبيعة ليست هوجائية وليست متوحشة. هذه الطبيعة الخيرة تم التعبير عنها أيضا بتصوير عصفور معين أو نبات معين. فى الواقع يتميز تصوير النباتات والطيور بدقة فائقة نظرا للمضمون الجديد الذى تعبر عنه صور هذه النباتات والطيور والذى كان المشاهد يستوعبه فى تلك الفترة فيعرف إذا ما ضمت هذه النباتات زهور وهل هذه النباتات نباتات الغار أو النخيل أو التين أو الكمثرى المليئة بالثمار، أو يعرف بين الطيور، إلى جانب الحمام، طائر العقعق أو السنونو أو طائر الطاووس أو الدجاج السلطانى أو غيرها من الطيور^(٢١).

كمثال على الأسلوب الثالث الصور الجدارية بمنزل الـ Centingario في بومبي. في حجرة الطعام بهذا المنزل triclinaum الجدار مقسم طوليا وأفقيا إلى ثلاثة أقسام إما عن طريق شمعدانات تمتد حتى أعلى الجدار حيث تعلوها شخصيات مجنحة وإما عن طريق شرائط (صورة ٥١). الخلفية باللون الأسود فيما عدا المقصورة الرئيسية فهي باللون الرمادي والشخصيات كلها مصورة باللون الأبيض. المقصورة الرئيسية ذات سقف قبوى يعلوه شخصية مجنحة وفي داخل المقصورة منظر مأخوذ من الحياة اليومية - اللوحات الجانبية مصورة بها شخصيات من الديانة المصرية - الجزء العلوى من الجدار مقسم بدوره أفقيا إلى قسمين الأسفل منهما يصور شخصيات نسائية تخطيطية وصور فردية مأخوذة من الفن المصرى بينما يوجد فى القسم العلوى لوحات تبدو محمولة على شمعدانات.

مثال آخر على الأسلوب الثالث من مدينة بومبي والخاص بفيلا Agrippa Postumus (صورة ٥٢). فى هذا المثال تظهر رقعة زخارف الأسلوب الثالث التى تحاكي فيها الجدران مظهر السجاجيد الشرقية. الزخارف فى هذا المثال مصورة فى الإفريز السفلى على خلفية سوداء وفى المنطقة الوسطى على خلفية حمراء. الأعمدة والدعامات الخيطية المظهر مزينة بعناصر زخرفية متناهية فى الصغر، والأشكال اللولبية النباتية والأقنعة المسرحية تزين المنطقة العليا من الجدار، أما اللوحة الرئيسية فإنها تمثل هيكلًا مقاما فى الخلاء، استخدم الفنان لتصويره خلفية بيضاء ليظهر وكأنه فوق جزيرة. إلى جانب الهيكل مصور عمود يعلوه أنية بينما توجد شجرة مقدسة فى الخلفية. على قاعدة يوجد تمثال لسيدة ربما كانت سيبيلا وعلى يسارها راعي وعلى يمينها سيدتان وطفل بخلفيتهم تمثال لبرياب وكل هذه الشخصيات من العناصر الهامة فى المناظر الرعوية الدينية. فى عمق الصورة مصورة حديقة ومعبد صغير.

مثال آخر نجده في فيلا فارنزينا فوق جدار العمق بحجرة النوم Cubicola (صورة ٥٢). هذا التصوير يعكس خصائص التصوير في حجرات النوم. بهذه الفيلا إذ تتميز بوجود إفريزين في أسفل الجدار: الإفريز الأول منهما مزخرف بمربعات مزخرفة عند منتصف كل ضلع منهما بشكل L التي تكون مربعات أكبر مساحة تنفصل فيما بينها عن طريق أشكال مستطيلة. هذا الإفريز محدد من أعلى بشرائط صفراء يعلوها الإفريز الثانى الذى ينقسم عن طريق قاعدتى الشمعدانين يرى من ورائهما مستطيلان مزخرفان ببراعم اللوتس، بينما المستطيل الأوسط والمزخرف أيضا بنفس البراعم إلا أنه مصور أمام هذا المستطيل سيدتان مجنحتان يظهران وكأنهما تحملان المقصورة الوسطى المصورة أعلى هذا الإفريز. هذه المقصورة محصورة من الجانبين بأعمدة تيجانها مزخرفة بزخارف خيالية. المقصورة من الخلف يحدها عمودان بلون قاتم، بينما سقف المقصورة مزين بتقليد الزخارف البارزة الصندوقية. تحمل أعمدة المقصورة من أعلى إفريز مزخرف بعنصر المسبحة، ويعلو هذا الإفريز من الوسط رجل عجوز ملتحي يزين رأسه نبات الهدرا وتاج على وفى يديه قرن الرخاء. يخرج من هذا الرجل فرعان نباتيان ينتهيان عند زوايا الجمالون فى كل جانب برأس بجعة وتستند بالقرب منها صورتان زخرفيتان لرجلين شرقيين بقبعات فريجية المنظر داخل المقصورة يصور منظر رعوى من الأمام مصور رجل ريفى يجلس على الدرج المقام فوقه العمود الذى يعلوه هرما برياب. على جانبى المقصورة توجد لوحتان مستطيلتان بداخل كل منهما صورة لسيدة تقف على قاعدة مما يدل على أنهما تمثالان لإلهة القمر سيلينى. على جانبى لوحتى الإلهة سيلينى شمعدانان ينتهيان من أعلى على قاعدتى تمثالين الأيسر منهما لإلهة القمر سيلينى واليمنى لإله الشمس ويبدو وراء كل منهما مبنى خيالى. على جانبى اللوحة الوسطى فى القسم الأعلى منهما توجد لوحات naiskos تصور مناظر مأخوذة من المسرح.

طراز آخر من التصوير بالأسلوب الثالث يظهر من التصوير الجدارى بحجرة الطعام Triclinum (صورة ٥٤). الحجرة ذات خلفية سوداء مقسمة إلى عدة أقسام متتالية عن طريق الشمعدانات. فى كل قسم مصور جيراندة من نبات الهدرا يعلوها لوحات تصور إجراءات التقاضى لنيل العدالة، هذه اللوحات مصورة فى شكل إفريز سرى متوالى وكل مشهد مقسم إلى قسمين قسم منهما يصور الجريمة والقسم الآخر يصور المتهمين والمجنى عليهم يحتكمون إلى الملك المصور جالسا على العرش وحوله حراسة بينما يتقدم نحوه المتخاصمين. يعتقد بعض العلماء أن هذا الملك هو الفرعون المصرى بوخوريوس Bocchoris (يرجع إلى ٧٢٠ - ٧١٥ ق.م.) والمشهور باصلاحاته القانونية وعرف عنه حكمته فى الأحكام التى أصدرها والتى أشار إليها ديودور الصقلى ونوه بها الشاعر السكندرى Pankrales فى بداية القرن الثانى الميلادى^(٤٢). مناظر الصالة مصور بكل منها من عشرة إلى أربعة عشر شخصا وليس من السهل تفسير هذه اللوحات فيما عدا اللوحة السابقة التى يبدو أنها تصور عدالة سليمان.

الجدار مزخرف من أسفل بمربعات ومستطيلات تأخذ شكل المياندرا يعلوها شريط أصفر مزخرف بالنجوم يعلوه شريطان أحدهما أخضر والآخر أحمر. الجدار كله مقسم أقسام متتالية بواسطة الشمعدانات ذات السيقان النباتية. الجزء العلوى مقسم بدوره إلى لوحات بعضها يزخرف بنبات اللوتس والبعض الآخر بالجريفون ويفصل بين هذه اللوحات صور الـ cariatide أو الـ telamoni المصورين فوق قواعد الشمعدانات.

من أجمل الأمثلة على الأسلوب الثالث أيضا القاعدة الايزيسية من عصر كاليجولا (٣٧ - ٤١ م.) والتى تعكس الاهتمام بالعناصر المصرية فى هذا الأسلوب^(٤٣). هذه القاعدة تم اكتشافها أسفل القصر الفلافى والتى سميت القاعدة الايزيسية نظرا للتصوير الموجود على جدران هذه القاعدة والذى يوحى بعبادة ايزيس وسرابيس.

أساليب تصوير بومبي

القاعة اكتشفت في البداية في القرن الثامن عشر إلا أنها طمرت ثم أعيد حفرها في عام ١٩١٢ حيث تم عمل رسم بالألوان المائية لما تبقى من التصوير الجداري بها (صورة ٥٥). القاعة المتميزة بالطول تنتهي في العمق بحنية، والرسم المائي في هذه الصورة يوضح التصوير الجداري فوق الجدار الطويل، التصوير يوضح الخصائص المرتبطة بالأسلوب الثالث حيث استخدمت أعمدة خيطية لتقسيم الجدار طوليا. في الوسط توجد المقصورة الرئيسية وبداخلها منظر خلوي، زخرفة اللوتس تسود هذا التصوير في الإفريز من الأسفل والكورنيش من الوسط والكورنيش العلوي. من أسفل مناظر الجدار لمعابد ودعامات يعلوها أواني معدنية، وفي الوسط لوحات بمناظر من العبادة الخاصة بإيزيس وسيرابيس، بينما من أعلى مناظر معمارية غير واقعية.

أهمية الأسلوب الثالث لا تقتصر فقط على الرقة المتناهية لعناصر هذا الأسلوب والتي تضيف جمالا على المكان، ولكن أيضا لأن اللوحة الوسطى والمشكلة على هيئة مقصورة أو خيمة صور بداخلها مناظر مأخوذة عن اللوحات الشهيرة الإغريقية سواء من العصر الكلاسيكي أو من العصر الهلنستي، هذه النسخ لتلك اللوحات إما أنها كانت طبق الأصل من تلك اللوحات كما جاء وصفها في المصادر القديمة وفي مقدمتها بلينيوس، أو أن الفنان الناسخ لتلك اللوحات تصرف قليلا في مضمون المنظر المصور، أما عن الكيفية التي وصلت بها تلك اللوحات إلى الأرض الإيطالية فإنه من المعروف أن جميع اللوحات التي تمت في العصرين الكلاسيكي والهلنستي كانت تنسخ على لفائف ورقية يتم تناقلها وإعادة نسخها عدة مرات، وتنتقل مع المنفذين للتصوير من مكان لآخر، ولذلك يرجع الفضل لهؤلاء الرجال بنسخهم لتلك الأعمال، كما يرجع الفضل للتصوير الروماني الذي حفظ لنا مثل هذا التراث من الضياع.

بالرغم من العدد الضخم للتصوير الجداري من الأسلوب الثالث الذي يتضمن نسخا من هذه الأعمال الشهيرة، والمحفوظ حاليا إما في المتحف القومي بنابولي وإما فوق جدران منازل وفيلات بومبي *in situ*، إلا أنه سيتم اختيار بعضا

من هذه الصور التي تعبر عن العصرين الكلاسيكي والهلنستي. اللوحة الخاصة بالبطل أخيل ومعلمه الكنتاوروس والتي عثر عليها في بازيلكا (صورة ٥٦). هذا الموضوع الأسطوري والخاص بالتعليم يمثل البطل أخيل صبيا يمسك بالقيثارة بيده اليسرى بينما يقف خيرون خلفه يعلمه كيفية الضغط على أوتار القيثارة لكي تصدر الأصوات الموسيقية. أخيل وخيرون يقفان أمام خلفية معمارية من العصر الكلاسيكي وهي عبارة عن منصة مزينة من أعلى بـ metope مزين برؤوس الثيران والورود بالتبادل. أصل هذه الصورة مأخوذة عن نحت شهير للغاية إغريقي ذكر بلينيوس أنه كان معروضا في روما^(٤٤).

اللوحة الأخيرة التي عثر عليها أيضا بنفس البازيلكا في هرقلانوم وتمثل البطل هرقل وتليفوس Telefo. من المعتقد أن هذه اللوحة هي نسخة من لوحة الفنان الإغريقي الشهير Apelle (صورة ٥٧) وهي لوحة شهيرة ذكرها بلينيوس وكانت معروفة تماما في إيطاليا نظرا لأنها كانت معروضة في معبد ديانا فوق تل الأفنديتين في روما. اللوحة تصور لحظة إلتقاء الأب هرقل مع ابنه المفقود بـ Telefo الذي كانت ترضعه الغزالة. هرقل بجسمه القوي يلتفت إلى الخلف لرؤية عملية الارضاع، بينما تجلس أمامه السيدة الجليلة التي تجسد أركاديا، وخلفها يقف ساتير للرمز للطبيعة الرعوية لهذه البلاد، بينما تظهر خلف هرقل سيدة مجنحة تجسد جبل البارثنيوم حيث ولد Telefo والذي يقع إلى الجنوب من أركاديا. ما بين الأب والابن مصور النسر الخاص بزيوس أب هرقل وجد Telefo، ربما تم رسم اللوحة الأصلية لتكريم Telefo أي الشاعر Fileta الذي أسس مركزا للثقافة الأدبية في جزيرة كوس موطن رأس الرسام الشهير Apelle^(٤٥).

لوحة أخرى ضمن جدار التصوير بالأسلوب الثالث والتي عثر عليها في بومبي بمنزل Amore Falale والخاص بالحورية أوربا فوق الثور^(٤٦) فوق هذه اللوحة مصور خطف زيوس في هيئة الثور لحورية الغابات أوربا Europa. الأصل

فى هذا الموضوع مصور بين الأمواج، أما فى مثالنا هذا فإنه مصور وسط منظر خلوى مقدس حيث صورت الشخصيات أمام عمود تظهر من ورائه شجرة تبدو فى خلفيتها بيئة جبلية مليئة بالأشجار والصخور. أوربا هنا مصورة فوق ظهر الثور تنظر إلى بعيد وينعكس على وجهها كبرياء ملحوظ، بينما تشارك فى المنظر ثلاث من صديقات أوربا واحداهن تربت على رقبة الثور. الأصل المأخوذ عنه هذا الموضوع يرجع للقرن الرابع ق.م. (صورة ٥٨).

كمثال على شيوع تمثيل أفروديت فى لوحات الأسلوب الثالث تلك اللوحة الرئيسية بمنزل Amore Punito ببومبى^(٤٧). فوق خلفية فاتحة مصور آريس ببشرة داكنه وعلى رأسه خوذته بالعرف، ولذلك يتشابه فى مظهره مع الإله مارس أكثر منه مع الإله آريس. الإله يداعب ثدى أفروديت البيضاء البشرة والجالسة على كرسى، بينما يتابع الموقف مع بعيد الإله ايروس (رمز للحب بين الإلهين) بينما سيدة على يسار المنظر تبحث عن شئ ما فى الآنية. التقابل بين اللون الداكن للذكور واللون الناصع للنساء يعد من خصائص الأسلوب الثالث. فى الخلفية تبدو أشجار والعمود المقدس، والمنظر مأخوذ عن أصل هلينستى. (صورة ٥٩).

منظر آخر لفينوس من منزل مارس وفينوس فى بومبى. هذا المنظر هو السبب فى تسمية المنزل الذى زينت جدرانه بهذه اللوحة المرسومة (صورة ٦٠). تعتبر هذه اللوحة من أشهر اللوحات التى تصور الحب بين الإله مارس وفينوس فى مدينة بومبى والتى نالت إعجاب النقاد والرسامين سواء للمضمون الشاعرى الإلهى أم أيضا لشهرة الفنان الهلنستى مبتكر هذه اللوحة. جمال هذه اللوحة يظهر من التقابل بين اللون الداكن لمارس واللون الناصع لفينوس، والتقابل بين الحركة الرشيقية التى يوقظ بها مارس الإله فينوس من غفوتها ويلمس ذراعها برقبة وبين الاسترخاء الذى تبديه الإلهة التى تستند بظهرها على مارس رافعة ذراعها اليمنى فوق رأسها. أيضا حركات الأطفال الأسطورية التى تلعب بأسلحة الإله مارس وتعبير

الطفل الأسطوري خلف فينوس والذي يقف مبهورا بجمال الإلهة أكثر منه بسيف مارس، بينما الطفل الآخر الذى يجلس عند أقدام الإلهين يحاول جاهدا وضع خوذة الإله على رأسه.

لوحة أخرى جميلة بمنزل Dentatus Panthera فى بومبى والتي تصور الربات الثلاث المعروفين باسم Grazie واللائى يرمزن إلى الجمال واللفظ والحكمة والمعروفات باسم Aglaia و Eufrosine و Talia (صورة ٦١) وهن بنات الاله زيوس. الثلاث فتيات مصورن عاريات اثنتان من الأمام والوسطى مصورة من الخلف، تتزين الثلاث بالورود رمز الجمال سواء فى شكل الورود التى يمسكن بها فى أيديهم أو الورود التى يكللن بها شعورهن^(٤٨).

لوحة أخرى عثر عليها فى المبنى المعروف باسم ekklesiasterion فى بومبى (صورة ٦٢). الصور تمثل وصول Io إلى منطقة كانوب (أبوقير) بالإسكندرية. هذه اللوحة تمثل موضوعا نادرا ليس منتشرًا فى صور بومبى إذ تمثل لحظة وصول حورية المياه Io - هربا من هيرا لحب زيوس لهذه الحورية - إلى مصر حيث كان فى استقبالها الإلهة إيزيس فى معبدها فى كانوب. Io هى الحورية التى انجبت Epafo الجد الأكبر للسلالة الملكية لكل من مصر وأرجوس من خلال الأخوين Egitto و danao. هذا الموضوع لابد وأنه ابتكر فى الإسكندرية من أجل البلاط الملكى البطلمى لاضفاء الشرعية على حكم البطالمة فى مصر على أساس تأصيل الجذور الأولى والواحدة للشعبين المقدونى والمصرى ولاشك أن أصل هذه الصورة ترجع إلى فنان سكندرى من القرن الثالث ق.م. فى هذه اللوحة صورت الربة إيزيس وهى تأخذ بيد الحورية Io المصورة فوق صخور كانوب وإيزيس مصورة هنا بالشعر المصفف فى بوكلات على الكتف وحول ذراعها الكوبرا وأسفل قدميها التمساح بينما فى الخلف الكهنة للإيحاء بحدوث المنظر داخل المعبد ذاته.

أيضا كمثال على تصوير الحياة اليومية تلك اللوحة الرئيسية التي تصور اللحظات السابقة لحفل موسيقى، عثر عليها في بومبي وتعتبر من خصائص الأسلوب الثالث بتصوير اللحظات الفاصلة في المواقف (صورة ٦٢). في وسط صالة معمدة تجلس شابة على أريكة وتمسك بيدها اليسرى قيثاراً، بينما تضبط بيدها اليمنى أوتار آلة الهارب الصغير الموضوع على الأريكة. حول الشابة مصور ثلاث شابات أخريات تعكس نظراتهن الترقب والقلق خوفاً من أن تبدأ الحفلة الموسيقية دون أن يكن مستعدات لها بعد - لا بد أن أصل هذه اللوحة من العصر الهلنستي الذي بدأ معه تصوير الحياة اليومية.

إذا كانت نسخ اللوحات الكلاسيكية والهلنستية في اللوحة الرئيسية بالأسلوب الثالث لبومبي قد حفظت لنا هذا التراث الضخم من فن التصوير الإغريقي، فقد ارتبط بنفس هذا الأسلوب تصوير الحدائق، ومن الأمثلة على هذه النوعية من التصوير نجده في منزل ليفيا الموجود بالقرب من روما عند الـ Prima Porta (صورة ٦٤).

تصوير الحدائق :

إحدى الحجرات الثلاث بهذا المنزل الذي يرجع للعصر الأوغسطي صورت جدرانها الأربعة بمنظر الحدائق الغناء الثرية بأشجارها المثمرة من الفواكه والتي نقلت الحديقة إلى داخل الحجرة. خلفية المنظر كالعادة باللون الأزرق للإيحاء بالسماء المفتوحة، والأشجار الكثيرة المحملة بالفواكه والحشائش ملونين باللون الأخضر القوي، بينما استخدمت الألوان الفاتحة للفواكه والطيور مما ضاعف من الشعور بعمق المنظور خاصة مع استخدام الفنان لسياج قصير أسفل الجدار لتحقيق المزيد من العمق في هذا المنظر. لاشك وأن هذه الحديقة بفيلا ليفيا تترجم حب الطبيعة السائد في العصر الأوغسطي والتي ليس لها نظير في الفن اليوناني؟ ولذلك يعتقد بأن مبتكر مناظر الحدائق هو الفنان الروماني الشهير Studius الذي أشار إليه بلينيوس بمهارته في تصوير المناظر الطبيعية^(٢٩).

بالمتحف القومى بنابولى يوجد جزءان من جدار يبدو أنهما ينتميان لنفس الحجرة التى عثر عليها فى منطقة الفيزوف (صورة ٦٥ و ٦٦). فى اللوحة ٦٥ وكالعادة مصور سياج معدنى قصير ترى خلفه حديقة مليئة بالأغصان المتشابكة التى يمكن أن نرى من بينها نبات الهدرا Edera (العليقة) وهو نبات شائع تصويره فى الفن القديم، إلا أنه بالإضافة لذلك فإنه مرتبط بالعالم الديونيسى، كما يرى بين النباتات نبات الـ Lauro (الغار) وأشجار مليئة بالفواكه للرمز للخير والسعادة. يقف على السياج طاووس بألوان ريشه البراقة وهو طائر يرمز للجنة ومن مخصصات الإلهة هيدرا. خلف السياج تقف حمامة فوق لوحة مصور بداخلها قناع مسرح تراجيدى. من المعروف أن الحمامة هى الطائر المقدس لفينوس ورمز للاخلاص فى الزواج. فى العادة وعند تصوير الحقائق أن تصور معها رموز مأخوذة من الحلقة الديونيسية وأفروديت فكل من الإلهين مرتبط بالسعادة الأبدية. فى اللوحة الأخرى مصور طائر يقف فوق سياج يرى من خلفه نباتات وأشجار مليئة بالفواكه. الطائر مصور باللون الأزرق وجزء من الصدر والرقبة باللون الأحمر^(٥٠). هاتان اللوحتان تنتميان للفترة ما بين ٢٠ - ٤٠ م.

مثال آخر على حب تصوير الحقائق على جدار فيلا Varano بمدينة ستابيا Stabia فى كمبانيا (صورة ٦٥). صورت فى هذا المثال شابة تبدو وكأنها فى الأحلام مصورة وهى تبتعد بحركة رشيقة وبقدمين عاريتين حيث تتطاير ملابسها إلى الوراء. الشابة تستدير بجانب وجهها لكى تقطف زهرة صغيرة من شجرة قصيرة بحركة رشيقة للغاية. ليس من المعروف إن كانت هذه السيدة تمثل شخصية حقيقية أو إلهة أو حورية. لابد وأن هذه الصورة مأخوذة من أصل كلاسيكى وإن كنا نجهل اسم الفنان مبتكر هذه اللوحة الرائعة التى يمكن أن نطلق عليها اسم روح الربيع.

تصوير البيئة النيلية :

إذا كان تصوير الحدائق على جدران الحجرات من مميزات الأسلوب الثالث لبومبي فإن تصوير العناصر المصرية والبيئة النيلية قد انتشرت بشكل خاص في الأفاريز أو في لوحات دخلت ضمن عناصر هذا الأسلوب وكمثال على ذلك لوحتان عثر عليهما في بومبي في المنطقة الثامنة ومحفوظتان بالمتحف القومي بنابولي (صورة ٦٦ و ٦٧) كلا المنظرين يصور أقزاما منهمكين في معركة ضد التماسيح وأفراس النهر وهو ما يعرف باسم المناظر النيلية المأخوذة من البيئة المصرية والتي لم تقتصر فقط على التصوير الجداري ولكن أيضا في لوحات الموزايكو الروماني لحب الرومان للبيئة الغريبة عن بيئتهم. تصوير الأقزام عرف من العصر الأرخي عند صور الأقزام في معركة ضد الـ grull (نوع من الطيور المهاجرة كبيرة الحجم) وهذه الطيور صورت وكأنها العدو التقليدي للأقزام. في العصر الهلنستي صور الأقزام وخاصة في الفن السكندري كجنس مختلف في الشكل عن الأجناس الأخرى، حيث ارتبط هذا الجنس بالبيئة المصرية نظرا لامتداد النيل حتى أواسط أفريقية حيث توجد الأجناس الزنجية سوداء البشرة وكذلك الأقزام. تصور الأقزام في العادة وحولها مياه النيل حيث توجد تلك الحيوانات الضارية مثل التماسيح وأفراس النهر. المنظر المصور في الصورة ٦٦ ممثل في العمق منها مجموعة من الجزر الصغيرة مقام عليها معابد تتقدمها تماثيل، كما صور في العمق قاعدة مقام فوقها هيكل. وإلى اليسار من المشهد مصور أحد الأقزام يقف في مواجهة تمساح ويهاجمه بأداة غير معروفة، بينما مصور في الجانب الأيمن تمساح يجره ثلاثة أقزام بواسطة الحبال بينما يمتطي ظهره قزم رابع. مصور في الجزء العلوي الأيمن من المشهد قزم فوق ظهر فرس النهر يهاجمه برمح، في الوقت الذي يهاجم فيه هذا الفرس زورقا به قزمان أحدهما على وشك أن يبتلعه الفرس، بينما يقف القزم الثاني بعيدا خوفا من هذا الحيوان الضاري. أحد الأقزام يسبح في المياه بينما صور آخر مقتولا في المياه. في أقصى العمق في أعلى المشهد من جهة اليمين مصور قارب به بعض الرجال نوى الحجم الطبيعي.

المنظر الثانى فى صورة ٦٧ يصور مشهدا آخر من المشاهد النيلية حيث صور الأقزام فوق شاطئ لنهر ما ترى فى مياهه فى الجانب الأيسر من المشهد سفينة محملة بالأنفورات الخاصة بالنبيذ يحرسها قزم مدجج بالسلاح. يخرج من المياه فرس نهر ليلتهم أحد الأقزام الذى يحاول قزم آخر تخليصه بدون جدوى، فى الوقت الذى يعتلى ظهر نفس هذا الحيوان قزم ثالث يحاول إصابة رأس فرس النهر باستخدام أنية للشرب معدنية ربما أخذها من فوق المائدة التى تتوسط المنظر. فى وسط اللوحة وتحت ظلال خيمة مصور سرير يجلس فوقه خمسة أقزام يتجهون بأبصارهم نحو الأمام حيث توجد مائدة مستديرة أمامها رجل وامرأة من الأقزام يمارسان الحب على صوت الفلوت الذى يعزفه قزم جالس على قطعة خشبية - السيدة مميزة بأكليل من الأزهار يطوق رأسها. من جهة اليمين من المشهد يقترب قزم فى حركة راقصة وفى يده اليسرى فلوت بينما يرفع اليمنى بعصى أخرى يمسك بطرفها قزم يقف وراءه، بينما يتبع القزم الراقص طائر أبو قردان. فى أقصى اليمين من المشهد مصور سيدتان من الأقزام تتبادلان الحديث وفى خلفيتهما مبنى وعمود مرتفع فوقه ثلاثة تماثيل وتلتف شجرة حول هذا العمود.

تصوير الطبيعة الساكنة :

إذا كان تصوير الحقائق والعناصر المصرية شائعا فى الأسلوب الثالث، فإن أيضا لوحات الطبيعة الساكنة *natura morta* التى ادخلت داخل عناصر هذا الأسلوب كانت متنوعة وكثيرة للغاية، غير أن نوعية هذه اللوحات لم تقتصر فقط على الأسلوب الثالث وإنما بدأت مع الأسلوب الثانى وتعددت فى الأسلوب الثالث واستمرت أيضا فى الأسلوب الرابع، لذلك فإن استعراض تصوير تلك الطبيعة الساكنة سوف يتم كوحدة قائمة بذاتها بعد الانتهاء من استعراض الأسلوب الرابع.

الزخارف البارزة فى الأسلوب الثالث :

سبقنا الإشارة إلى أن الستكو استخدم فى البداية فى التصوير الجدارى للأسلوبين الأول والثانى كعناصر مكملية للتصوير بأن تستخدم كقواعد تيجان الأعمدة أو كفواصل بين اللوحات المرسومة أو لعمل كرائش فاصلة بين السقوف والجدران أو كأطر للوحات المرسومة المتضمنة داخل الأسلوب الثانى، أما فى الأسلوب الثالث عندما اتجهت عناصر التصوير إلى الزخرفة أصبحت هذه الزخارف البارزة تقوم هى أيضا بدور زخرفى مستقل، كذلك تضمنت صورا للأشخاص والحيوانات^(٥١) إلى جانب الأشكال النباتية، وذلك على السقوف القبوية سواء فى المنازل والفيلات سواء فى المقابر حيث أحيطت هذه الأشكال بالأطر المعروفة باسم الزخارف الصندوقية (صورة ٦٨ أ، ب) و (صورة ٦٩ أ، ب) و (صورة ٧٠) فى الصورة ٦٨ أ الستكو على السقف القبوى بحجرة النوم E مأخوذة من المقبرة ١٨ فى الجبانة الموجودة بشارع Laurentina بأوستيا ممثل على السقف القبوى شكل نصفى لسيدة، أما الصورة ٦٩ أ، فإنها موجودة على السقف القبوى لحجرة النوم E بفيللا فارنزينا وممثل عليها تمثال نصفى لديونيوسوس يعلوها لوحة أخرى بزخارف نباتية تشكيلية تتوسطها رأس الميدوزا، بينما الصورة ٦٩ ب فهى أيضا من المقبرة ١٨ بأوستيا وممثل على سقفها القبوى بالستكو الشكل الصندوقى يتوسطه تمثال نصفى لديونيوسوس يعلوها لوحة أخرى صندوقية برأس من الجروتسك. الصورة ٧٠ توضح الزخارف النباتية البارزة والمنفذة بالطريقة التخطيطية على السقف القبوى لحجرة النوم E بفيللا فارنزينا. فى نفس الفيلا وعلى السقف القبوى لحجرة النوم D مصور بالزخارف البارزة أطفال أسطورية بين فروع الأوراق اللولبية بجانب الشمعدانات (صورة ٧١). تنوعت الزخارف البارزة الصندوقية والتي كانت تأخذ فى العادة الأشكال الهندسية للمربع والمستطيل إلى أشكال أخرى هندسية جديدة مثل المثلث أو الأشكال المضلعة السداسية أو الثمانية، وبالتالى أفسحت هذه الأشكال الجديدة المجال

للمزيد من التنوع فى العناصر الزخرفية داخل هذه الأشكال. عادة ما كانت زخارف الستكو فوق السقوف القبوية قليلة البروز، كما كانت تفاصيل هذه الزخارف تتم عن طريق التشكيل ببروز قليل للغاية، إذ اقتصر البروز فى التشكيل على الصور البشرية فقط مما أضفى الكثير من الحيوية على الشكل الزخرفى فى مجمله، وكمثال على هذا الاتجاه الزخرفة البارزة على السقف القبوى لحجرة النوم D بفيلا فارنزيينا حيث مثلت السيدة الواقفة ببروز ملحوظ، أما بقية التفاصيل مثل الأجنحة واللولبيات النباتية فإنها شكلت ببروز قليل للغاية يكاد أن يكون مسطحا (صورة ٧٢).

كان عدد صور الأشخاص فى البداية محدودا للغاية، ثم تضاعف هذا العدد بعد ذلك مع تطور وازدهار الأسلوب الثالث لبومبى، حيث تنوعت صور الأشخاص ما بين حقيقية وخيالية مرتبطا فى ذلك بكل مجموعة العناصر الزخرفية فى التصوير ذاته. هذا التنوع فى كل من التصوير والستكو خلق وحدة فى الأسلوب الغنى فيما بينهما، وهى وحدة ارتبطت أساسا بوحدة المركز الفنى الذى ينبع منه كل من التصوير والستكو. هذه الوحدة أدت بدورها إلى مضاعفة العناصر الفنية سواء فى التصوير أم الستكو ويظهر هذا من كثرة استخدام العناصر المصرية (أزهار اللوتس - الأقزام - الحيوانات النيلية - الطيور النيلية - أشكال الجروتسك ذات الأصول السكندرية)، بالإضافة أيضا إلى عنصر الميداليات التى تتوسطها رأس الميدوزا والعناصر النباتية التخطيطية (أى التى لا تعكس المظهر الطبيعى للنبات)، بالإضافة إلى أشكال النساء الحاملات للأفاريز Cariatidi وأشكال الكرانيش ذات الموجة المتتالية^(٥٢).

تعتبر الأمثلة على تصوير الموضوعات الأسطورية فى الستكو قليلة للغاية لطبيعة هذه الموضوعات التى لا بد وأن يلعب الأشخاص فيها دورا هاما، فى الوقت الذى كان الاتجاه العام فى الاستكو لا يستخدم فى موضوعاته إلا عدد محدود من

الأشخاص ولغرض إضفاء الحيوية على الموضوع كما سبقت الإشارة لذلك، ولكن مع تطور الأسلوب الثالث والستكو المعاصر له بدأت تظهر فى تشكيلات الستكو الموضوعات الأسطورية فى البداية فى أمثلة نادرة^(٥٤)، ثم تضاعفت هذه الموضوعات قرب نهاية القرن الأول ق.م. وبالذات فى لوحات الستكو فارنزيما حيث اكتسبت هذه الموضوعات التى زخرفت السقوف القبوية طابعا سرديا أسطوريا بنفس الخصائص المتبعة فى التصوير فى الأسلوب الثالث لبومبي. تظهر أهمية هذا العنصر السردى الأسطورى من أنه خصص لهذه الموضوعات الجزء الأقرب من الجدران وبالتالى الأكثر انخفاضا فى السقف القبوى حتى يكون الجزء الأكثر إتاحة للرؤية من بقية السقف، وكمثال على ذلك الستكو الموجود بحجرتى النوم B و D حيث شكلت مناظر من الطقوس السرية الديونيسية^(٥٥). المناظر الرعوية وإن اكتسبت أهمية فى التصوير فى الأسلوب الثالث، فإنها لعبت فى الستكو دورا محوريا وتفسيريا حتى أيضا بالنسبة للتصوير، كما أن هذه النوعية من الموضوعات خلقت المزيد من العناصر الجديدة طوال قرن من الزمان. أيضا ساد فى كل من التصوير والستكو العناصر المصرية التى لم تقتصر على الأسلوب الثالث، ولكن استمرت أيضا طوال القرن الأول الميلادى كعناصر فردية (أقزام أو حيوانات نيلية أو غيرها) أو فى شكل تكوينات موضوعية مثلما فى المنظر النيلي فى (صورة ٧٢) منزل Ceu بمدينة بومبي^(٥٦).

معظم اللوحات المنفذة فى الستكو والمعاصرة للأسلوب الثالث موجودة بفيلا فارنزيما للظروف التى أحاطت بهذه الفيلا والتى سبق الإشارة إليها، بعض هذه اللوحات تقريبا كامل والبعض الآخر لم يتبق منه إلا قطع صغيرة للغاية. من بين لوحات الستكو الكاملة تلك اللوحة التى تمثل منظر طبيعى (صورة ٧٤) والمشكلة على السقف القبوى لحجرة النوم B cubicola. اللوحة تمثل بيئة صخرية يتخللها مجرى نهري. إلى اليسار من المشهد ممثل برج مرتفع مسقوف

بسقف جمالونى أسفله توجد نوافذ مفتوحة، بينما جسم البرج ذاته محاط بالجيرلندات . البرج يتقدمه سياج مبنى من جزئين يحمل كل منهما آنية وأمام هذا السياج هرمايا بجذع برياب، بينما تظهر شجرة خلف البرج. فى الوسط مبنى مكون من مدخل معمد propileo مغلق من الجانبين يليه مبنى مستدير بنوافذ مفتوحة ويتوسط هذا المبنى المستدير عمود تعلوه آنية ضخمة، المبنى يتصل بمسطح أرضى على ضفاف النهر يعلوه كوبرى تسير عليه سيدة وطفل. إلى اليمين من الكوبرى (فى الجهة اليمنى من المنظر) يوجد برج مربع الشكل يتشابه مع البرج الموجود فى الجهة اليسرى من المنظر، إلا أنه يفتقد الجزء الجمالونى العلوى. يتقدم البرج المدخل المعمد propileo بسقف جمالونى والجوانب مفتوحة فى وسط المنظر وعلى زاوية من المسطح الأرضى ممثلة سيدة مستغرقة فى التفكير. فى الجزء السفلى من اللوحة وأسفل هذه السيدة توجد سيدتان أخرتان يقدمان الأضاحى فوق المذبح. فى الجزء الأيمن من أسفل اللوحة مصور صيادان أحدهما جالس منتبه إلى صنارة الصيد. والآخر يقف بقميص قصير وقبعة حاملا ميزان صغير فوق كتفه. بعض الأشجار ممثلة فى عمق المنظر لإضافة الحيوية على هذا المشهد الطبيعى.

لوحة أخرى على نفس السقف (صورة ٧٥) لها طابع دينى إذ تصور بدء ممارسة صبي صغير للطقوس الديونيسية: فى الجهة اليسرى من المشهد ممثل رجل عجوز تظهر من خلفه شجرة وعمود. الرجل ينحنى نحو صندوق الأسرار cista المغطى بالقماش، بينما يقف أمامه الطفل الذى سيبدأ ممارسة الطقوس الديونيسية. الصبي الذى يمسك بعصا ديونيسوس الـ thyrsos مصور وهو مغطى الرأس بقبعة ويلبس قميص قصير يظهر أسفله بنطلون. إلى الجانب الأيمن من الصبي توجد سيدة تلبس الخيتون والهيمايون المثبت عند جنبها، ويبدو أنها

تلمس بيدها اليمنى (المفقودة الآن) رأس الصبي، بينما تلتفت بوجهها نحو رفيقتها التي تتقدم برفق إلى الأمام وبيدها دف. بين السيدتين ممثل صندوق الأسرار الذي كانت تنحنى عليه سيدة ثالثة لم يتبق منها إلا حدود جسمها.

على نفس السقف مصور لوحة ثالثة (صورة ٧٦) ممثل فى وسطها وبالقرب من عمود ساتير شاب جالس فوق قاعدة صخرية مغطاه بجلد الماعز - الساتير ممثل من الجانب الأيمن، بينما يلتفت بوجهه ناظرا إلى أعلى نحو فرع شجرة يشده بيده اليمنى المرفوعة إلى أعلى. فى يسار المشهد يمثل طفلا واقفا - ربما يكون ديونيسوس - عارى ويمسك بيده اليمنى عصا الـ thyrsos التي تنتهى بثمره الصنوبر، بينما يمسك بيده اليسرى دفا صغيرا. فى أقصى يسار المشهد ممثل سيدة تلبس الخيتون والهيمايون تقف قبالة الصبي تمسك بيدها اليمنى طبق أضاحى. إلى يمين المشهد مصور ساتير يسكب النبيذ فى إناء كنثاروس وذلك من قربة يمسكها بيده، المشهد محدد من اليمين بكوم صخرى تستند عليه عصا الـ thyrsos وشرائط^(٥٨).

على نفس السقف القبوى B cubicola ممثل لوحة ذات منظر طبيعى (صورة ٧٧). المنظر يصور بيئة صخرية يخترقه مجرى مائى يعلوه كوبرى تقف فوقه سيدتان تحملان أنفورتين مملوءتين بالمياه. السيدة إلى اليمين تقدم الأنفورا لرجع راکع. عند الناحية اليمنى من المشهد يوجد سياج مقدس به أعمدة تعلوها أوانى يليها من أعلى شجرة ذات مظهر طبيعى. على الجانب الأيسر من المشهد ممثل سياج مقدس آخر محدد من الأمام بأحجار غير مصقولة، يليه هيكل مقدس مفتوح وأعمدة تحيط بشجرة وعمود يعلوه آنية، بينما يكمل هذا الشكل المعمارى مبنى ضخم محاط بممر معمد^(٥٩).

فى الحجره الأماميه لحجره النوم D cubricola بنفس فيلا فارنيزينا ممثل بالستكو على السقف القبوى لوحات بعضها مفتت والبعض الثانى يفتقد أجزاء من اللوحات، بينما البعض الثالث كامل ومنها اللوحة الرئيسية والممثل فيها منظر رعوى (صورة ٧٨). من الجانب الأيمن للوحة مصور تل صغير فوقه مبنى ببرجين تخرج من أحدهما سيدة منحنية إلى الأمام وسيدة أخرى قبالتها تسعى للقائها، خلف هذه السيدة الأخيرة مصور عمود يعلوه آنية تلتف عليه شجرة مقدسة. مصور فى الوسط رجلان أحدهما مصور واقفا والآخر ينحنى أمام رفيقه ويبدو أنهما يتناقشان. فى وسط المنظر مصور برج عالى مكون من طابقين له باب مفتوح من الجانب الأيمن منه. يتصل بالبرج مبنى آخر ذو سقف منحدر مصور أسفله سيدة، بينما فى الطرف الأيسر من المشهد مصور رجلان يتجهان نحو هذا المبنى الذى يوجد بداخله شجرة وعمود يعلوه هرما لبرياب. فى أقصى اليسار من أعلى اللوحة ممثل سيدة تخرج من باب مبنى مقام فوق تل صغير وتوجد شجرة مقدسة.

لوحة أخرى فوق نفس السقف (صورة ٧٩) تصور التقدمة للاله هرما لبرياب، اللوحة تصور ثلاث حوريات بالخيتون والهيمايون الحورية الممثلة فى أقصى اليسار تحمل فوق رأسها طبق ضخم للقرايين مملوء بالفواكه وتمسك بيدها اليمنى آنية oinochoe بينما تبدو فى خلفيتها شجرة مورقة - تليها إلى اليمين حورية ثانية تحمل جبرلنده بينما تقف فى قبالتها فى يمين المنظر وعلى تل صخرى الحورية الثالثة تحمل فى يدها اليسرى طبق الأضاحى وفى اليمنى شريط بينما أسفل قدمها اليمنى عصا الـ thyrsos تستند على التلة الصخرية، بينما يبدو خلفها فى أقصى يمين المنظر هرما لبرياب يعلو مذبحا مزينا بالجبرلنده ويبدو أن القرايين المقدمة من الحوريات أنها لهذا الإله.

اللوحة المصورة فى الزاوية اليمنى من هذا السقف القبوى (صورة ٨٠) تصور منظر لتقدمة القرايين. فى الجانب الأيمن من المشهد مصور شاب من

الجانب بجذع عارى وجوانب ملفوفة برداء قصير مربوط عند الوسط ينفخ فى الفلوت المزدوج. توجد أمامه حورية بالخيتون والهيمايون تنحنى على مذبح صغير وتشعل مشعلين. المذبح يغطى الجزء السفلى من عمود عليه جيرلندة، بينما يوجد مشعل ثالث مطفأ. فى الجهة اليسرى من المشهد ممثل سلينى بعصا الـ thyrsos، بينما تظهر خلف السلينى سيدة جالسة مغطاة الرأس تستند على يدها اليمنى وتراقب باهتمام مقدمة القرايين^(٦٠).

على السقف القبوى للحجرة الأمامية E cubicola وفى وسط السقف المصور بالكامل بالستكو ممثل لوحتان صغيرتان بالوضع الرأسى للإلهة فيكتوريا المجنحة (صورة ٨١) فى إحدى اللوحتين فيكتوريا تدخل السيف فى غمده، بينما تمسك فى اللوحة الأخرى بخوذة. صورة إلهة النصر منفذة بالطريقة النيوأتيكية على طريقة الراقصة لكاليماخوس^(٦١).

لوحة أخرى على نفس السقف للصورة السابقة مصور منظر أسطورى من المناظر المألوفة فى التصوير^(٦٢). اللوحة تصور Fetonte^(٦٣) يلبس حرملة قصيرة ويمسك بيده اليسرى عصا طويلة، بينما تمتد يده اليمنى فى إشارة للحديث الدائر بينه وبين الإله أبولو الجالس إلى اليمين فوق كرسى مرتفع لابسا خيتونا طويلا ذا أكمام ومعطف ثرى بالثنيات وعلى رأس الإله التاج المشع، بينما يضع قدميه فوق مقعد للأرجل ويرفع يده اليمنى محذرا Fetonte من مغبة محاولته للوصول لهليوس. فى الناحية اليسرى مصور المعلم العجوز لابسا ملايس المتحولين ومستندا بكلتا يديه على عصا طويلة ويلبس حذاء برقبة، بينما يضع على الكتف الأيسر حرملة. كل الصور فى هذه اللوحة منفذة ببروز ملحوظ والمنظر كله ليس به علامات لتحديد المكان الذى تم به هذا اللقاء، إلا من دعامه للإشارة إلى أن المكان هو المقر الإلهى.

بالإضافة للوحات الستكو المتعددة والموجودة فوق جدران سقوف فيلا فارنزنيا، هناك مثال آخر للستكو من العصر الجوليوكلاودى يوجد فى البازيلكا السفلية بالقرب من الـ Porta Maggiore بروما (صورة ٨٢). السقف مقسم إلى لوحات متعددة تأخذ الشكل المربع أو المستطيل ومحاطة بأطر مختلفة. المشاهد المصورة داخل هذه اللوحات تصور أساطير مختلفة تفسيراتها غير واضحة يتوسطها لوحة تمثل خطف جانيמידس بواسطة إيروس بدلا من النسر، خطف Leucipide، تحرير جيسون - جيسون وميديا، هرقل و Esperide، عقاب Danaidi، مناظر دينية مثل مقدمة القرابين من أتباع باخوس، مناظر من أفريقية بها أقزام، مشاهد ألعاب، مسابقات بين أطفال. الصور كانت تتوسطها صورة الإلهة فيكتوريا بجانب شمعدان أو وجوه الجورجون. باختصار يمكن القول ان المشاهد فوق هذا السقف تجمع ما بين عناصر حقيقية وأسطورية منفذة بالأسلوب التأثيرى الأنيق الذى رأيناه مستخدما فى فيلا فارنزنيا^(٦٤).

هذا الأرشييف الضخم من العناصر الزخرفية التى صاحبت الأسلوب الثالث منذ الربع الأخير من القرن الأول ق.م. واستمرت حتى منتصف القرن الأول الميلادى صاحبت معها تطورا فى نفس هذه العناصر الزخرفية بتشكيلات مبتكرة أضفت المزيد من الخيال والرفقة والجمال على الجدران المصورة مما أكسب هذه الجدران مظهر الجدران المغطاة بالسجاجيد الشرقية على حسب العادة الهلنستية، كما كان دافعا لتطور فن آخر هو فن الزخارف البارزة. التطور المستمر والبطئ للأسلوب الثالث وصل إلى ذروته فى منتصف القرن الأول الميلادى - أى فى عصر كلوديوس - لكى تظهر عناصر فنية جديدة ظهرت لأول مرة فى عصر نيرون وكانت هذه العناصر الجديدة إيذانا لأسلوب جديد عرف باسم الأسلوب الرابع.

الأسلوب الرابع لبومبى :

سبقنا الإشارة إلى التطور الضخم الذى صاحب الأسلوب الثالث منذ الربع الأخير من القرن الأول ق.م. وحتى منتصف القرن الأول الميلادى، وبالرغم من تعدد العناصر الزخرفية فى هذا الأسلوب وبالرغم من الابتكارات التى تمت فيه، إلا أن هذا الأسلوب تغير مضمونه منذ نهاية عصر كلوديوس لى يسود فى فن التصوير الجدارى أسلوب جديد هو الأسلوب الرابع لبومبى.

الأسلوب الرابع فى بداياته أى فى الفترة المعاصرة لنيرون ظل متأثراً بالأسلوب الثالث فى استخدام العناصر الزخرفية الخيالية وفى الخلفية ذات اللون الموحد التى حولت الجدار كما لو كان سجادة شرقية، إلا أن التجديد فى الأسلوب الرابع يظهر فى استخدام اللون الذهبى لتصوير الأعمدة، الشمعدانات والكرانيش بدلا من اللون الأبيض فى الأسلوب الثالث، كما أن تصوير المقصورة لم يعد قاصرا على طابق واحد وإنما صورت المقاصير فى طابقين واستخدم فيها الألوان الأحمر والأصفر والأزرق والأسود، أما بالنسبة للأشخاص فقد استخدم لتصويرهم ألوان براقية خاصة وأن الشخصيات المصورة فى هذا الأسلوب تعكس الطابع البطولى - الأسطورى. لم يقتصر تأثير الأسلوب الرابع فى بداياته بالأسلوب الثالث فقط ولكن تأثر أيضا بالأسلوب الثانى بمشاهدته المعمارية المرتبطة به، إلا أن هذه المشاهد المعمارية نفذت برؤية خيالية مغايرة للرؤية الإنشائية فى الأسلوب الثانى بمعنى أن النسب بين أجزاء المبنى المعماري لم تعد تعكس الواقع، وفى نفس الوقت أصبحت هذه العناصر المعمارية عناصر فاصلة للجدار المصور.

صاحب هذا الأسلوب أيضا تطور فى عناصره خاصة خلال العصر الفلافى إذ بدأت العناصر المعمارية تسود عناصر زخرفة السجاجيد وتطورت بحيث أصبحت هذه العناصر أشبه ما تكون بواجهة مسرحية تمتد بعرض الجدار حيث صورت مشاهد حقيقية مسرحية بالشخصيات التى تقوم بالتمثيل فى هذه

المشاهد، وكمثال منزل Apollo الذى يصور Apollo مع Marsia وكمثال Pinaris Cevale وأخيرا العمارة فى البالسترا الموجودة بالمنطقة الثامنة فى بومبى. فى هذه المرحلة ابتعد الأسلوب الرابع إذن عن الأسلوب الثالث واقترب من الأسلوب الثانى وإن كان من خلال الذوق الفنى للأسلوب الثالث.

يلاحظ فى الواقع أن مناظر الأسلوب الرابع سواء قطعة داخل إطار الجدار أى بتلوين الخلفية بلون واحد، أو كانت مفتوحة جزئيا أو كليا فإنها تتأرجح ما بين الأسلوب الثالث والثانى، وأيضا يلاحظ فى الأسلوب الرابع استخدام الكرانيش البارزة من الستكو لفصل الجدران عن السقف. هذه الكرانيش كانت فى البداية مستوية وخالية من الزخارف وبيضاء اللون ثم أصبحت تزخرف بنبات النخيل واللوتس ولونت بالأحمر والأزرق. أيضا فى هذا الأسلوب لم تقتصر لوحات الستكو فقط على السقف وإنما سادت جدران بأكملها بالإضافة إلى السقوف، وهو أمر مغاير للأسلوب الثالث الذى لم تستخدم على جدرانه الزخارف البارزة لتعارضها مع طابع السجاجيد العام المميز للأسلوب الثالث.

استمرت أيضا فى هذا الأسلوب المشاهد النيلية الخاصة بالأقزام والمناظر البيئية الخلوية خاصة فوق جدران حدائق القصور، والمناظر الخنوية الأسطورية فوق جدران العمق للأفنية المكشوفة.

أيضا ساد فى هذا الأسلوب تصوير الحدائق وإن كانت فى بعض أمثلتها صورت وبداخلها حيوانات ضارية مما يبعدها عن مضمون الـ Paradeisoi الذى كان سائدا فى تصوير الحدائق فى الأسلوب الثانى، كما ساد فى هذا الأسلوب تصوير شكل لوحات مستقلة بعضها ذات مستوى فنى كبير كما كان الحال فى الأسلوب الثالث، إلا أن التجديد فى مثل هذه اللوحات هى إدخال أشياء حقيقية من البيئة المحلية مثل أشكال الأوانى المحلية أو غيرها من الأشياء المرتبطة بالمجتمع

الرومانى وبالتالى بعدت هذه النوعية من التصوير عن العادة الهلنستية فى ارتباط هذه المأكولات وغيرها فى المعابد أو كهدايا فى الضيافة *xenia*^(١٥).

المرحلة الأولى من الأسلوب الرابع تظهر على جدران قصر نيرون *Domus Transitoria* (صورة ٨٢) والقصر الآخر المعروف باسم *Domus Aurea* حيث استخدم التصوير والستكو معا لأول مرة واللذان يختلفان من حيث الثراء والأناقة عن بقية الفيلا والمنازل وحتى الأكثر ثراء. لقد تم رفع ما تبقى من الصور الجدارية عن منزل *Domus Transitoria* وحفظت فى متحف البلاتين. هذه الصور كانت تزين السقف القبوى وهى عبارة عن لوحات محاطة بكرانيش مزينة بعناصر دائرية بعضها مرسوم والبعض الآخر بالستكو. مشاهد اللوحات الصغيرة ذات موضوعات مأخوذة من الحلقة الهوميرية حيث استخدم بها عدد محدود من الأشخاص اتخذوا فى هذه المشاهد شكل التماثيل، بالإضافة إلى موضوعات أخرى أسطورية. كل هذه الصور سواء فى *Domus Transitoria* أو *Domus Aurea* تنسب إلى الفنان *Fabullus* الذى أشار إليه بلينيوس قائلا بمناسبة التصوير على جدران المنازل "أن جدران هذا القصر كانت بمثابة السجن لفن *Fabullus*" (pl. XXXV, 120) وأنه لم يرسم خارج نطاق هذا القصر. يستطرد بلينيوس قائلا أن *Fabullus* كان يرسم لساعات قليلة يوميا وبأناقة واجلال حيث كان حريصا على وضع التوجا على كتفيه. بلينيوس يذكر أن *Fabullus* رسم صورة لمينرفا تنظر إلى المشاهد أينما كان واقفا غير أن بلينيوس يصف فن *Fabullus* بأنه "ثقيل وصارم إلا أنه فى نفس الوقت نضير وندى" ويبدو أن بلينيوس عندما وصف فن *Fabullus* بأنه ثقيل وصارم إنما كان ما يقصده بلينيوس من هذا الوصف كان بشأن الفنان ذاته الذى لم يكن يرسم إلا لسويغات محدودة يوميا وهو لابس للتوجا وأن نوعية رسوماته كانت ملكية مخصصة للبلاط الإمبراطورى إذ أنها مستمدة من موضوعات أسطورية، كما يقصد بذلك شكل

التمثيل الذي اتخذته شخصياته المصورة، أما بالنسبة لوصف فن Fabullus بأنه نضير وندي Floridus ac unidus فإن بلينيوس يقصد بها نوعيات ألوانه التي تجمع بين تعدد الألوان وحيويتها، إذ أن هذا الفنان استخدم ألوان الأزرق والذهبي وجميع درجات الأحمر في تصوير نفذ بالتمبرا في معظمه وليس بالفريسكو.

التصوير الجداري للمنزل الذهبي الذي انقنت بعض حجراته من الحريق الذي تعرض له في ٨٠ م.، ومن الردم الذي قام به دو متسيان لإقامة حمامات عامة مكانه لم تتم إلا في عصر تراجان^(٦٦)، هذا التصوير يعكس خصائص الأسلوب الرابع في تأثيره أحيانا بالأسلوب الثالث الزخرفي وأحيانا أخرى بالأسلوب الثاني المعماري وإن كان بلغة جديدة. أحد السقوف القبوية بهذا المنزل الذهبي (صورة ٨٤) المتميز بالزخارف المحصورة في مستطيلات على خلفية بلون واحد مما يكسبها الشكل المسطح، فلم يعد هناك خلفيات خلوية أو معمارية أو أشكال حدائق إذ أصبح السقف مفتوحا في كل جزء منه للصور الصغيرة الخيالية أو صور الحيوانات أو الطيور الواقفة على خط صغير يمثل الأرض أو تمثل تلك الطيور طائرة بين فروع النباتات، وبشكل ما فإن الزخارف فوق هذا السقف تتشابه إلى حد ما مع الزخارف البارزة فوق السقف القبوي للبازيلكا أسفل porta maggiore من عصر كاليجولا والسابق الإشارة إليه.

في نفس القصر التصوير الجداري بحجرة أخرى يوضح تأثير الأسلوب الرابع بالأسلوب الثاني المعماري (صورة ٨٥) حيث ظلت الأعمدة عنصرا هاما في التقسيم وإن كانت في هذا الأسلوب قد استخدمت لتكوين تشكيلات أكثر تعقيدا، في الوقت الذي أصبحت فيه الجدران تقسم إلى عدة مستويات. العناصر الضخمة المعمارية في الأسلوب الثاني قامت بنفس الدور أي بخداع النظر عن طريق فتح آفاق الجدار لعدة آفاق في المنظور، ولكن في نفس الوقت لم تعد هذه العناصر المعمارية تحاكي الواقع، بل ترك المجال لتحقيق منظور خيالي يعكس الوضع الذي كانت عليه في الأسلوب الثاني.

مثال آخر يوضح الاتجاه المعماري في قصر نيرون نجده في الحجرة ٥٥ من المنزل الذهبي (صورة ٨٦) والمعروفة فقط الآن من رسم تم لها في القرن السابع عشر^(٦٧). توضح أن الجزء السفلى الذي يصل تقريبا إلى ثلث ارتفاع الجدار مغطى كله باللوحات المرمرية المتعددة الألوان. بعض الحجرات كانت جدرانها مكسية بالكامل بتلك اللوحات المرمرية التي تعكس الثراء الفاحش الذي نفذ به هذا القصر)، بينما يعلو هذا الإفريز التصوير الجداري الذي يصور مقاصير متتالية بطول الجدران وفي طابقين السفلى منهما يفتح على مناظر طبيعية تتوسطها صور أشخاص (ساتير أو شخصيات ديونيسية أو شعراء أو فلاسفة)، بينما المقاصير في الدور العلوى مزينة بالجيرلندات وصور صغيرة، في الجزء العلوى من الجدار لوحات بها شخصيات مصورة على هيئة تماثيل.

بالرغم من تعدد التصوير الجداري وزخارف السقوف في المنزل الذهبي، إلا أن أجمل أمثلة هذا التصوير هو القبو المذهب الذي لم يتبق منه إلا الرسم الحديث، والذي يوضح أن مساحة القبو قسمت إلى أقسام دائرية وأخرى مستطيلة تحيط بها خطوط بارزة من الستكو والمزينة بأوراق النباتات، بينما في داخلها لوحات صغيرة وأشكال أخرى بيضاوية مزينة بأشكال هندسية (صورة ٨٧). أهم اللوحات الموجودة فوق هذا السقف هما اللوحة المتوسطة للقبو والتي تمثل جانيميديس وزيوس يطيران فوق الغمام وزيوس على شكل نسر، لوحات أخرى تمثل مناظر من أساطير ديونيسوس ولوحات أخرى من الصعب تفسير تفصيلاتها.

هذا الأسلوب الجديد سرعان ما انتشر أيضا على جدران منازل وفيلات مدينة بومبي نظرا للدمار الذي أصاب العديد من هذه الفيلات والمنازل بعد زلزال عام ٦٢م. حيث أعيد بناء ما دمر من هذه المباني، ويمكن القول أن الأسلوب الرابع انتشر خلال العصر الفلافي.

أقدم الأمثلة على الأسلوب الرابع نجدها فى منزل Dei Vetti الذى أعيد بناؤه بعد الزلزال مباشرة والذى تعكس صورته الجدارية المصورة بالأسلوب الرابع عناصر من الأسلوب الثالث الزخرفية الطابع وعناصر معمارية مستمدة من الأسلوب الثانى فوق جدران الأتريوم ظهرت التجديدات بالنسبة للأسلوب الثالث حيث تم تقسيم الجدار عن طريق شمعدانات تنبثق من الأزهار يحاورها واجهات معمارية معقدة تتخللها المشكاوات، بينما فقد الإفريز السفلى وظيفته الأصلية كجزء انشائى من الجدار لكى تفتح فيه نوافذ تظهر منها أشكال نصفية لأشخاص أو مشاهد لأطفال أسطورية. أيضا فى الحجرة الملحقة بالفناء المكشوف أى حجرة الطعام يلاحظ أن الجدران فى المنطقة الوسطى من هذه الحجرة ذات الخلفية القرمزية مقسمة بواسطة دعائم، بينما الإفريز السفلى مصور به الأطفال الأسطورية فى مختلف الأعمال (كما سيأتى ذكر ذلك لاحقا)، وفى الجزء العلوى يظهر الاتجاه المعمارى المستمد من الأسلوب الثانى حيث صورت أعمدة بلون فاتح يليها أفنية معمدة خلفها بلون قاتم تتحرك فى وسطها صور من الحلقة الديونيسية. يتميز التصوير الجدارى بهذا المنزل بمستوى فنى رفيع حيث صورت مجموعة من الأطفال الأسطورية والبسيخى تقوم بأعمال مرهقة مرتبطة فى الواقع بالرجال مثل أعمال النجارة والحدادة وتحضير العطور وبيع الأقمصة كل هذا بطريقة المنمنمات أى بالأشكال الصغيرة على خلفيات موحدة اللون وقاتمة. تتركز هذه الصور على جدران الأتريوم والحجرة الملحقة بالفناء المكشوف. فوق جدران الأتريوم وعلى خلفية سوداء صورت مشاهد حيوية للايروس وهم يمتطون التيس أو يقودون الحيوانات البحرية فى البحر، أو صور للبسيخى وهن يقطفن الفاكهة، مناظر للكلاب يهاجمون غزلان أو يقودون خنازير وكلها عناصر مأخوذة من عالم أسطورى خيالى. هذا العالم يظهر وبشكل واضح جميل على جدران الحجرة الملحقة بالفناء المكشوف حيث استخدم الفنان فى الجزء الرئيسى من الجدار اللون الأبيض للأشكال المصورة وإبراز هذه الأشكال استخدم للخلفية اللون

القرمزي، بينما استخدم اللون الأسود في شكل شرائط لفصل المشاهد مما أعطى هذه الصور شكل المنحوتات البارزة في الكاميو. في الجزء السفلي من الجدار في هذه الحجرة وعلى خلفية سوداء صور الفنان بشكل واقعي جميع الأعمال المرتبطة بالحرف مثل تصنيع الذهب أو جمع ثمار العنب أو بيع الزهور أو تصنيع العطور (صورة ٨٨) أو أعمال النجارة أو في أعمال السيرك. في نفس الحجرة وفوق الجزء العلوي من الجدار مصور على خلفية فاتحة ووسط عناصر معمارية شخصية من الحلقة الديونيسية مثل ديونيسوس وبان وساتير وحوريات وشعراء وشاعرات وكلها أشكال مأخوذة من أرشيف الفن الهلنستي إلا أن طريقة التصوير ترتبط بالأحلام^(٨٨).

هذا الاتجاه في الجمع بين الصور المسطحة (التي لا يسعى الفنان فيها لعمل عدة أبعاد في عمق المنظور مثل صور الأطفال الأسطورية) وبين الصور ذات الأبعاد المتعددة (مثل الأشكال المعمارية وما يرى من خلالها من أبعاد في عمق المنظور) تظهر أيضا في أمثلة أخرى فوق جدران منازل وفيلات مدينة بومبي.

كمثال على التطور في هذا الأسلوب التصوير على جدران حجرة النوم بمنزل Ceriale (صورة ٨٩). زخرفت هذه الجدران بعناصر معمارية ترتبط بشكل ملحوظ بالواجهات المسرحية Frons scaenae حيث تظهر في خلفية المنظر الأبواب الثلاثة الرئيسية في الوسط الباب الرئيسي regia الذي يسبقه درج ومحاط بعناصر معمارية تبرز العمق في المنظور، بينما شكل البابان الجانبان hospitales على شكل شرفات مزينة بالستائر، صور الممثلون وهم يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح الـ Pulpitum أو في مدخل الباب الرئيسي. يظهر أن هذا المنظر يصور مشهدا من مسرحية إيفيجينا في طروادة ويلاحظ في التصوير غلبة الطابع المعماري مع بقاء العناصر الزخرفية الرفيعة مثل فروع النباتات والجيرلندات وغيرها من العناصر الزخرفية التي كانت موجودة في الأسلوب الثالث^(٨٩).

مثال آخر على تأثير عمارة المسرح على الاتجاه العمارة في الأسلوب الرابع نجده في مثال من هركلانوم والمحفوظ الآن بالمتحف القومي بنابولي (صورة ٩٠) الذى يوضح الاتجاه الخيالى فى العمارة، وتحقيق تعدد الأبعاد فى عمق المنظور عن طريق فتح أبواب ونوافذ، وفى استمرارية العناصر الخيالية والشمعدانات المنبثقة من عناصر نباتية.

مثال آخر على هذا الأسلوب الجديد وعناصره نجده على جدران الساحة الرياضية Palestra فى بومبى (صورة ٩١) يلاحظ هنا أن الإفريز السفلى مقسم إلى لوحات مستطيلة بعضها مصور بالمنظور والبعض الآخر مسطح. هذه اللوحات مزخرفة بالدرافيل المصور أمامها شخصيات تبدو وكأنها تماثيل للاله ديونيسوس وأتباعه من الحوريات، يعلو هذا الإفريز الجدار المقسم عن طريق العناصر المعمارية إلى ثلاثة أقسام صور بداخلها مقصورات معمارية نجح الفنان بتصويرها بأبعادها المتعددة فى عمق المنظور، وداخل هذه الأشكال المعمارية صور الفنان الرياضيين فى أوضاع متعددة.

مثال آخر على كيفية فقدان المباني المعمارية لوظيفتها الأساسية وفتحها على آفاق أبعد حتى فى المقصورة الوسطى نجده فوق جدران منزل Della caccia antica (صورة ٩٢)، حيث مثلت المقصورة الوسطى وجدرانها الخلفية مفتوحة على مباني أخرى مفتوحة بدورها على الهواء، بينما صور على جانبي المقصورة جزءان معماريان بارزان إلى الأمام يليهما جانبان آخران فى مستوى أبعد من منظور المقصورة الرئيسية. الجزء السفلى من الجدار مقسم بواسطة الأعمدة والـ cartiatidi إلى لوحات صغيرة ذات خلفية سوداء تتخللها زخارف نباتية وأوانى معدنية وبعض الصور الأسطورية، وفى أعلى الجدار مصور نافذة مفتوحة يرى فى وسطها شخصيتان، بينما على جانبي النافذة مباني معمارية بارزة وجدار مبنى

بطريقة ال opus isodomus. الأشخاص المصورين أمام المبنى يظهرون كما لو كانوا على خشبة المسرح يقومون بأدوارهم فى كوميديا أو تراجيديا ما. هذا المثال يعكس بدوره تأثير المسرح على الأسلوب الرابع الذى يعكس فى هذا المثال مبانى معمارية تبعد فى مظهرها عن المبانى الحقيقية^(٧٠).

مثال على المرحلة المتقدمة من الأسلوب الرابع التى استخدمت فيها الأشكال المعمارية المفتوحة على الفضاء الخارجى حيث فقدت مقاييسها وشكلها الحقيقى نجدها فى التصوير الجدارى بحمامات stabiane بمدينة بومبى. فوق جدران الفناء المكشوف بهذه الحمامات صورت على الجدران مقصورات متتالية وفى دورين ذات أشكال مختلفة بعضها بارز إلى الأمام وهى المقصورة الرئيسية وبعضها الآخر يتراجع إلى الخلف. المقصورات مفتوحة من الخلف لكى ترى من خلالها مناظر أخرى أو ليصور بها أشخاص يبدون كالتماثيل (صورة ٩٢). على جانبى المقصورة العليا الرئيسية مصورة إلهة النصر الطائفة. عموماً فإنه فى هذا المثال يلاحظ أن الأشكال المعمارية مفتوحة على الهواء وفاقدة لوظيفتها المعمارية لكى تكتسب الطابع الخيالى، بالإضافة إلى بقاء العناصر الزخرفية الرفيعة فوق اللوحات المصورة بأسفل الجدار، وكلها عناصر توضح مميزات الأسلوب الرابع.

اللوحات المصورة فى الأسلوب الرابع :

استمر فى الأسلوب الرابع أيضاً تصوير اللوحات الأسطورية ذات الأصول الكلاسيكية والهلنستية والتى تضمنتها الأشكال المعمارية. بعض هذه الصور حاكت أصولها القديمة والبعض الآخر أدخلت عليها تجديدات أملت ظروف العصر بينما البعض الثالث أعيد تشكيلها من جديد. على أى الأحوال انتشرت هذه اللوحات التى تعكس الثقافة الإغريقية فى كل طبقات المجتمع ولم تعد قاصرة على الطبقة المثقفة من المجتمع الرومانى ولذلك تغيرت هذه اللوحات فى مضمونها ولم ينتبه

لهذا التغير أصحاب الفيلات والمنازل الذين كانوا يفتقرون لهذه الثقافة، وبالتالي لمدلولات هذه اللوحات والمعانى الضمنية التى تميزت بها فى السابق؛ فمثلا عند تصوير أفروديت صورت بالتسريحة الفلافية إذ شكل الشعر فى شكل حلقات حلزونية كما أنها لم تتبع المقاييس المعروفة فى نسب الجسم، بالإضافة إلى أنها لم تحظ بنفس الصقل والتلميع الذى كانت عليه نظرا لأنها كانت مقدمة لعملاء أميين حريصين على زخرفة جدران منازلهم التى يعيشون بها أكثر من حرصهم على المعانى الموجودة فى الأعمال الفنية الإغريقية، حتى وإن كانت هذه الأعمال الفنية فى شكل لوحات تحقق الزخرفة فى التصوير الجدارى. لقد انتشر فى هذه اللوحات الموضوعات المرتبطة بالتحويلات المذكورة فى أدب أوفيد وخاصة بالنسبة لتحويلات الأبطال والبطلات عند لمس الآلهة لهم. هذه الموضوعات أرضت أذواق سكان بومبى، إذ اعتقد هؤلاء السكان أنهم بتصويرهم مثل هذه الموضوعات قد عوضوا ما يفتقدوه من الثقافة الإغريقية. كمثال على ذلك انتشار موضوعات Narciso ودافنى Endimone الذين تكرر تصويرهم فوق جدران بومبى دون أن تكون تلك اللوحات ذات مستوى فنى خاص، إلا أنها تعتبر دلالة على انتشار نوعية معينة ثقافية فى وسط قطاع اجتماعى ضخم.

من اللوحات التى تنتمى للأسلوب الرابع اللوحة المرسومة على جدار العمق من الفناء المكشوف بمنزل فينوس فى القوقعة Venere in conchiglia فى بومبى والذى تم الكشف عنه فى منتصف القرن الماضى (صورة ٩٤). فى هذه الصورة الإلهة ممثلة وهى عارية تسبح فى فوقعتها تمسك بيدها اليمنى مروحة ويلتف على ساعدها طرف الطرحة بينما تمسك بيدها اليسرى الطرف الآخر من الطرحة المتطايرة خلفها مكونة ما يشبه الدائرة. يقف من أقصى اليمين طفل أسطورى بينما من الطرف الأيسر يظهر طفل آخر أسطورى يركب دلفين وأمام الإلهة مصورة سمكة أخرى. تتزين فينوس بالحلى فى أذنيها وحول رقبتها بالإضافة

أساليب تصوير بومبي

للحلى حول معصمها الأيسر وحول قدميها. تسريحة شعر الإلهة على الطريقة الفلافية بشكل الخصلات الحلزونية وأخطاء واضحة في رسم الجسم العارى وخاصة بالنسبة للأطراف. هذه الصورة توضح التغير الذى طرأ على الصورة الأصلية للإلهة سواء بالنسبة للتنفيذ أو بالنسبة لتصفيفة الشعر.

لوحة أخرى من لوحات الأسلوب الرابع عشر عليها بمنزل Gairus Rufus والموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى. اللوحة تمثل ثيسايوس خارجا من اللابرننت بعد قتله للوحش المنتاوروس وهى مأخوذة عن أصل كلاسيكى يرجع لنهاية القرن الرابع ق.م. (صورة ٩٥). البطل هنا مصور عاريا ويقف بين طفلين أثينيين يشكرانه على تخليصه للأثينيين من هذا الوحش الضارى الذى يرى مقتولا فى الحافة اليسرى من اللوحة. أحد الطفلين وهو الموجود على يمين البطل يقبل يده بينما الطفل الآخر يقبل قدم البطل اليسرى. التكوين الهرمى للموضوع والمكون من البطل فى الوسط والطفلين على الجانبين هو من الابتكارات الرومانية للوحة، وكذلك التقابل ما بين اللون الداكن للبطل واللون الفاتح للطفلين، والتقابل بين كل فرد من هذه المجموعة الثلاثية وما بين لون الخلفية هو تجديد روماني، وكذلك تصوير الأهالى الكريتيين المذعورين من شكل الوحش والممثلين على يمين الصورة هو أيضا ابتكار روماني.

لوحة أخرى من منزل Dioscuri فى بومبي تصور أسطورة أندروميذا وبرسيوس Perseo e Andromeda هى لوحة ترجع لأصل يونانى من عمل الفنان Nicia فى أواخر العصر الكلاسيكى وعثر على ست نسخ من نفس الأسطورة بمدينة بومبي^(٣) (صورة ٩٦). اللوحة تمثل لحظة تخلص أندروميذا من الأغلال بعد قتل الوحش ومساعدة البطل فى النزول من الربوة بجلاء وكبرياء. البطل مصور هنا على شكل التماثيل وهو يمسك بسيفه وبرأس ميدوزا بينما يلبس حذاء هرميس الذى استعاده منه لانجاز مهمة القضاء على الميدوزا. هذه اللوحة يبدو

أنها تقلد الأصل وإن كانت المساهمة الرومانية تظهر من التقابل بين لون الشخصيات ولون الخلفيات وراءهم.

لوحة أخرى من منزل الشاعر التراجيدي Poeta Tragico فى بومبى يمثل عرش زيوس مع هيرا (صورة ٩٧) الإله مصور هنا جالس بجلال على عرشه وتتقدم منه هيرا التى تلبس البيبلوس ذو ثنيات ثقيلة تحول جذع الإله السفلى إلى أشبه ما يكون بالعمود الدورى. يقف خلف هيرا شاب يبدو أنه تجسيد لجبل إيدا المقر الإلهى. يفصل بين هيرا وزيوس عمود مقدس بينما تتشابك الشخصيتان عن طريق إمساكهما بمنديل العرس. يجلس عند قدمى زيوس مجموعة من الإيروس ينظرون الحب الذى ربط بين الإلهين. أصل هذه اللوحة يرجع إلى نهاية العصر الكلاسيكى والإضافات الرومانية تبدو فى التقابل بين لوني الإلهين وفى تسريحة الشعر فى شكل الخصلات الحلزونية.

لوحة توضح تغيير المضمون والتفصيلات لبعض اللوحات الكلاسيكية كابتكار جديد روماني للأصول الكلاسيكية. أنها لوحة أخرى من منزل الشاعر التراجيدي الذى عثر فيه على اللوحة (صورة ٩٨). هذه اللوحة تمثل لحظة التضحية بإفيجينيا للإله أرتيميس حسب النبوءة لتسيير السفن الإغريقية للحرب ضد طروادة. فى هذه الصورة ممثل فى جهة اليسار أجاممنون يخفى وجهه بالرداء الذى يغطيه حتى لا يرى مقتل ابنته إفيجينيا. تظهر من خلف أجاممنون الإلهة أرتيميس فوق معبدها وفى يديها مشعلان وعلى جانبيها غزالتان. فى وسط المشهد مصور إفيجينيا محمولة قسرا من أوديسيوس وdionide، بينما إفيجينيا المصورة عارية إلا من رداء يغطى جذعها السفلى تنعكس من نظراتها وحركات يديها الاستعطاف لانقاذها من هول المصير. فى يمين الصورة مصور العراف Calcante والذى أفتى بهذه النبوءة وهو يضع يده فى فمه للتعبير عن القلق. فى أعلى الصورة وفى السماء مصور النهاية السعيدة لإفيجينيا عندما فلتها أرتيميس فى اللحظات الأخيرة بغزالة

واستقبلت إيفيجينيا فى معبدها فى Tauride . الفنان Timante هو الذى ابتكر هذه اللوحة فى العصر الكلاسيكى، إلا أن عدم وحدة الموضوع والخطأ فى تصوير جسم إيفيجينيا، بالإضافة لتسريحة شعرها والتقابل فى الألوان كلها عناصر تؤكد أن هذه اللوحة ابتكار رومانى من أصول مختلفة كلاسيكية.

بالنسبة لتصوير الحدائق الذى سبق الإشارة إلى خصائصها فى الأسلوب الرابع لبومبى وخاصة تصوير الحدائق بحيوانات ضارية غريبة على البيئة الرومانية يوجد لها مثال فى منزل Ceu فى بومبى (صورة ٩٩) حيث تصور المضمون الجديد لك Paradeisos إذ صورت الأسود والنمور والخنازير البرية بالإضافة إلى أشكال النباتات والأشجار.

لوحات الطبيعة الساكنة Natura morta

سبقت الإشارة إلى طبيعة التصوير الجدارى الرومانى بدءاً من الأسلوب الثانى وحتى نهاية الأسلوب الرابع فى تقسيم الجدار إلى عدة أقسام طولية وأفقية مما سمح للمصورين الرومان تصوير لوحات صغيرة بالأطعمة المختلفة ضمن هذه التقسيمات سواء كان طابع التصوير معمارياً كما فى الأسلوب الثانى أو زخرفياً كما فى الأسلوب الثالث أو معمارياً زخرفياً كما فى الأسلوب الرابع. هذه اللوحات الصغيرة صور بداخلها عناصر من الطعام مثل اللحوم والفواكه وفواكه البحر وغيرها من المأكولات، وهى نوعية من التصوير استمدت أصولها من الفن الهلنستى الذى ابتكر تصوير المأكولات التى تقدم فى القرابين أو التى تحمل كهدايا فى الولائم فيما عرف باسم Xenia. كعادة الرومان أضافوا الجديد لمثل هذه اللوحات بتصوير أوانى شفافة ترى من خلالها هذه الأطعمة، أو أوانى معدنية تنعكس عليها الصور عند تسليط الضوء عليها، كما رسموا فى داخل هذه اللوحات أدوات وأوانى محلية توضح الإضافة الرومانية للأصول الهلنستية.

بالرغم من تعدد هذه اللوحات إلا أنه سيكتفى ببعض الأمثلة التي تعكس الأصول الهلنستية والتجديدات الرومانية. بالمتحف القومى بنابولى توجد ثلاث لوحات عشر عليها ضمن التصوير الجدارى فى بومبى (صورة ١٠٠). فى اللوحة الأولى مصور على أرضية مدرجة فرع نباتى بثلاث ثمرات من الخوخ بينما الرابعة مقطوعة جزئيا لظهار النواة^(١٣). فى اللوحة الثانية مصور نفس فرع الخوخ ولكن بجوارهم إناء للشرب زجاجى به ماء حتى منتصفه وتنعكس الأضواء على سطحه الشفاف وعلى الماء الموجود بداخله، أما اللوحة الثالثة فمصور بها طبق كبير زجاجى يرى بداخله أسماك مشوية، بالإضافة لأنية أخرى زجاجية للشرب وثمره فاكهة^(١٤).

المثال الثانى من تصوير الطبيعة الساكنة عشر عليه أيضا فى بومبى فى منزل Julia Felix (صورة ١٠١). على مائدة مصور طبق كبير معدنى ممتلىء بالبيض يجاوره أنية أخرى للشرب معدنية وآنية ثالثة للطعام يعلوها ملعقة، بينما يجاور المنضدة من اليمين زجاجة بيضاء. فى خلفية المنظر مصور جدار معلق عليه من الناحية اليمنى ملابس ومن الناحية اليسرى مجموعة من الطيور المذبوحة. فى هذه الصورة انعكاس الأضواء تم على أوانى معدنية وهو تجديد رومانى، كما أن تعليق الملابس على الجدار هو أيضا تجديد رومانى.

المثال الثالث عشر عليه بنفس منزل Julia Felix ويمثل أيضا وعلى منضدة أنية ضخمة زجاجية للفاكهة ترى من خلالها نوعيات الفاكهة المختلفة مثل التفاح والرمان والعنب بينما صور الفنان على المنضدة ثمرة رمان مقطوعة وأخرى للتفاح (صورة ١٠٢). إلى يمين المنظر مصور آنيتان محليتا الصنع إحداهما أنفورا والأخرى قنر كبير يبدو أنه مملوء بحبات العنب.

مثال آخر عن الطبيعة الساكنة يرجع إلى ٤٥ - ٧٩ م. عشر عليه أيضا فى مدينة بومبى ويجمع بين الأسماك وفواكه البحر والتي انعكست فى لوحات

الموزايكو. لاشك أن هذه النوعية من اللوحات والتي شاعت في العصر الإمبراطوري ليست بعيدة عن حب الأثرياء من الرومان في تناول طعامهم بالقرب من المياه في فيلاتهم البحرية، وهو طعام لاشك وأنه تضمن هذه النوعية من المأكولات البحرية، وهو في نفس الوقت دليل على استمرارية الأصول الهلنستية في بعض الأمثلة^(٧٥).

مثال أخير عن تصوير الطبيعة الساكنة (صورة ١٠٤، ١٠٥) عثر عليه في هركلانوم في منزل Vervi ومحفوظ الآن بالمتحف القومي بنابولي. هذا المثال مكون من سبعة لوحات صغيرة أربعة منهما تصور الدجاج وطائر الحنجل وأسماك بحرية حيث يلاحظ بالنسبة للدجاج المعلق أنه يبدو وكأنه معلق في فاترينة قصاب، وأما بالنسبة للوحات الطيور الأخرى فقد عمد الفنان إلى أن يصور معها فواكه وعيش الغراب وهي عناصر تستخدم في طهي هذه الأطعمة، أما بالنسبة للوحات الثلاث الأخرى فقد صور فيها فاكهة تجاورها أواني زجاجية شفافة تعكس الضوء الواقع عليها، ومن أهم هذه الفواكه البلح وهو فاكهة مستوردة حرص الفنان على أن يتخلل إحداها قطعة نقود فضية للإشارة لثراء المضيف وكرمه حيث أنه لا يبخل على ضيوفه بأي ما يتطلبه هذا الضيف حتى ولو كان نقودا. المستوى الفني الرائع الذي يظهر في هذه اللوحات ينعكس من قدرة الفنان غير المحدودة في توزيع الأضواء وتقابل الألوان ما بين الخلفيات والعناصر المصورة، وباختصار فإن هذه اللوحات تعتبر بحق إضافة جليدة للفن الروماني حتى وإن كانت الأصول هلنستية^(٧٦).

الزخارف البارزة المعاصرة للأسلوب الرابع :

سبقت الإشارة إلى أن فن الزخارف البارزة لم يعد قاصرا فقط على تشكيل الأجزاء المعمارية أو الفواصل بين المناطق أو الكرانيش والأفاريز، تلك الأشكال التي سادت خلال القرن الأول ق.م. إلا أنه وفي أواخر هذا القرن وحتى منتصف القرن الأول الميلادي، أصبحت هذه الزخارف البارزة تستخدم أيضا لزخرفة السقوف القبوية بعناصر هندسية أو نباتية ثم في لوحات مصورة ذات طابع خلوي أو

أسطوري أو رعوى معاصرا في ذلك الأسلوب الثالث ليومبي، ولم تستخدم تلك العناصر البارزة فوق الجدران إلا لعمل شمعدانات أو أعمدة رفيعة بالإضافة لعناصر صغيرة من الطبيعة الساكنة *natura morta* أو لعمل الفواصل والكرانيش نظرا لطبيعة هذا الأسلوب الزخرفية التي لا تسمح بعمل لوحات كاملة من الستكو على الجدران. في يومبي وبعد زلزال ٦٢م حيث أعيد بناء منازل وفيلات كليا أو جزئيا ساد استخدام الستكو ليس فقط لزخرفة السقوف، ولكن أيضا لزخرفة الجدران حيث احتلت تلك الزخارف البارزة جدرانها بأكملها معاصرا بذلك الأسلوب الرابع ليومبي.

عامة استخدم الستكو فوق السقوف القبوية الواسعة في الحمامات العامة لإبراز الموهبة بالرغم من الرطوبة التي قد تعرف مثل هذه الزخارف الهشة للتفتت. في حمامات ستابيان *Stabiane* في يومبي السقف القبوي لحجرة خلع الملابس *apodyterium* مزخرف باستكو الملون بأشكال هندسية مختلفة بعضها دائري والبعض الآخر سداسي أو ثماني تحيط بكل منها أطر مزخرفة تأخذ نفس الشكل كما تترابط هذه الأشكال فيما بينها بخطوط دائرية (صورة ١٠٦). في هذا الحمام وبالإضافة لهذا السقف القبوي وجبت لوحات مصورة داخل نطاق التصوير بالأسلوب الرابع، وهذه اللوحات بعضها منفذ بالستكو متعدد الألوان مثل صورة جوبتر جالسا ومعه الصولجان بينما يقف النسر على دعامة. في الجزء السفلي من الجدار مصور ساتير يقدم الشراب لهرقل، ولوحة لحورية ماء *Ninfe*، ولوحة نالشة لرياضي، بينما توجد لوحة رابعة للديدالوس وهو يعد الأجنحة لنفسه ولابنه *Icaros*^(٧).

لوحات من الستكو تم العثور عليها في منطقة *Petraro* بالقرب من جبل الفيزوف وهي منطقة معروفة الآن باسم *Santa Maria la carita* التي ترجع لعام ٧٩م. عند ثورة بركان فيزوف كانت الفيلا على وشك الانتهاء من الزخرفة عندما غطتها الحمم البركانية. قطع الستكو التي تم اكتشافها في هذه الفيلا

تتراوح ما بين شمعدان (صورة ١٠٧) مزخرف بعناصر نباتية وموضوع على مائدة مزينة بأوراق نباتية ويعكس الاتجاه الزخرفي للشمعدانات في عصر نيرون بالرغم من أن هذه اللوحة ترجع للعصر الفلافي، أيضا ومن نفس هذه الفيلا عثر على لوحتين تمثلان أطفالا أسطورية (صورة ١٠٨) اللوحة إلى اليسار تمثل الطفل الأسطوري ممسكا بيده اليمنى بسلة تظهر منها فاكهة وبيده اليسرى حرف الرداء الذي يتطاير، خصلات شعر الطفل قصيرة والوجه خالي من التعبير، بينما الجسم مصور منتفخ وثقيل. هذه اللوحة تمثل جزءا من زخرفة المشكاة الموجودة بالحمام البارد frigidarium. وهو شكل مكرر في أجزاء حمامات هذه الفيلا. الطفل الأسطوري الآخر إلى يمين الصورة يمثل طفلا أسطوريا بخصلات شعر حلزونية تنزل على الكتف والرأس تتراجع إلى الوراء في حركة انسيابية مع الجسم ذاته. حركة القدمين مع حركة الجسم توحى بتأهب هذا الطفل للطيران^(٧٨).

من نفس الفيلا توجد لوحتان تمثل كل منهما ملاك (صورة ١٠٩). هاتان اللوحتان كانتا أيضا لزخرفة حجرة الاستحمام الساخن caldarium. الملاك مصور بوضع الـ ¾ وينظر إلى الناحية اليمنى، الجسم ممتلئ بالعضلات والأيدي مغطاة بسلاح الملاكمة. يظهر فوق رأس الملاك جيرلندة يتوسطها شريط والجزء العلوي من اللوحة مزخرف بنبات التخيل وفروع نباتية. شكل الملاك هذا من الأشكال الزخرفية التي تنتشر في الحمامات ويوجد لها مثيل في حمامات ستابيان وفي أمثلة أخرى مصورة وليست مشكلة من الستكو، هذه الأمثلة عثر عليها أيضا في بومبي وموجودة بالمتحف القومي بنابولي وفي أمثلة أخرى بحمامات هركلانوم^(٧٨). اللوحة الأخرى للملاك كانت مكملة للوحة السابقة وتتشابه معها في طريقة تمثيل الملاك وإن كانت حركة اليد اليمنى لكل من الملاكين مختلفة. التشابه بين اللوحتين يظهر أيضا من شكل الزخارف الموجودة أعلى اللوحة.

لوحتان أخريان من نفس الفيلا تمثل إحداهما بالستكو ساتير يركب على ظهر ماعز والأخرى تمثل الساتير يحمل في يده اليسرى الـ rhyton (صورة ١١٠). اللوحة إلى اليسار تمثل ساتير بشعر كثيف يركب على ظهر ماعز، الساتير مصور عارى وعلى كتفه رداء خفيف يتطاير ويحمل في يده اليسرى طبق مملوء بالفاكهة بينما يستند بيده اليمنى على عنق الماعز. هذه اللوحة كانت تشكل جزءاً من الزخارف البارزة التى تعلو الحنية بالقرب من سقف حجرة الماء الساخن caldarium. اللوحة الأخرى إلى اليمين تمثل ساتير عارى ذا شعر كثيف يتجه بوجهه إلى اليمين رافعا يده اليسرى الممسكة بالـ rhyton بينما يمسك باليمنى حرف الجلد الحيوانى الذى ينسدل من الكتف مغطيا العضد لليد اليسرى.

من أجمل لوحات الستكو التصويرية التى تم العثور عليها فى بومبى تلك اللوحة التى اكتشفت فى منزل Meleagro ذلك المنزل الذى أعيد بناؤه جزئياً بعد زلزال عام ٦٢م وبالتالى أعيدت زخرفته لاضفاء الفخامة إليه، حيث استخدم لهذه الزخارف أسلوب بومبى الرابع وتضمنت جدرانه إلى جانب التصوير لوحات تجمع ما بين الستكو والتصوير كان الغرض منها إبهار المشاهد عن طريق استخدام وضع $\frac{3}{4}$ scorcio بشكل مكثف، وعن طريق تعدد الأبعاد فى المنظور للعمارة المصورة المتضمنة فى داخلها صور لأشخاص واقفين أو جالسين، لوحات مصورة وأخرى بارزة بالستكو تفتح نوافذ وأبواب على أبعاد متعددة فى المنظور فى المشاهد المعمارية، بالإضافة لجميع العناصر الأخرى الإنشائية فى العمارة سواء الرأسية منها أو الأفقية كلها تم إثراؤها بالستكو البارز^(٧٩) (صورة ١١١). فى هذه اللوحة الموجودة على الجدار الشرقى لحجرة الطعام بهذه المنزل. الإفريز السفلى من الجدار مزين بواسطة الزخارف البارزة من أعلى وأسفل الإفريز ومقسم عن طريق قواعد الأعمدة البارزة إلى لوحات ملونة مصور بداخلها عناصر من الطبيعة الساكنة. الجزء الرئيسى من الجدار والمقسم طولياً بواسطة الأعمدة المنفذة بالستكو مصور

مشهد معمارى عناصره المعمارية معقدة التكوين بعضها مصور من الأمام والبعض الآخر مصور بطريقة الـ $\frac{2}{4}$ scorecio وهو ترى بالعناصر الزخرفية التى تتضمن عناصر تصويرية خيالية ومن الجروتسك والبعض الآخر عناصره من الطبيعة الساكنة natura morta أو بزخارف هندسية بينما تتخلل المشاهد المعمارية صور لأفراد فى مستويات مختلفة وبأحجام وأوضاع مختلفة، إلى اليسار مصورة سيدة وبيدها صندوق صغير يبدو أنه صندوق مجوهرات تخرج من باب مفتوح يرى من خلاله مكان مسقوف ومزخرف بالزخارف البارزة الصندوقية ويرى من خلفه فضاء معلق به جيرلندة. السيدة تتجه نحو درج منفذ بالسلكو يكسر بوجوده استمرارية الإفريز السفلى. إلى هذا المنظر المحدد من الجانبين بالأعمدة البارزة المنفذة بالسلكو مبيان مصوران بطريقة الـ $\frac{2}{4}$ يعلو أحدهما الآخر السفلى منهما بزخارف نباتية والعلوى مصور به سيدة تجلس عند شرفة أسفلها لوحة مزخرفة بالطبيعة الساكنة. إلى اليمين من المشهد المنظر مقسم إلى ثلاثة أقسام السفلى منها يصور منظر خلوى وسطه منظر معمارى مركب وغير واقعى والأوسط يصور هرقل واقف قبالة سيدة جالسة والجزء العلوى يصور مقصورة بطريقة المنظور يبدو من خلفها شكل لوحة ضخمة مصور بها رجل جالس على مقعد يبدو وأنه ديونيسوس يمسك بنبات.

إن هذا المثال الفريد الذى استخدم فيه كل من التصوير والسلكو عبر بشكل واضح عن العناصر المعمارية غير الواقعية التى تميز الأسلوب الرابع والتى تتخللها العناصر المنفذة فى السلكو الذى يرى خلال هذا الأسلوب على الجدران وليس على السقوف فقط.

تيار الفن الشعبى

إلى جانب التصوير الجدارى الرومانى الذى يستمد أصوله من التراث الكلاسيكى والهلنستى خاصة بالنسبة للوحات التى ضمتها أساليب بومبى. توجد نوعية أخرى من التصوير الرومانى تعرف باسم الفن الشعبى لها العديد من الأمثلة فى مدينة بومبى. مضمون هذه التسمية يطلق على نوعيتين من التصوير إحداها تخص اللوحات ذات الأصول الكلاسيكية والهلنستية التى أعيد رسمها فى التصوير الرومانى على يد عمال وليس فنانيين، ولذلك فقد أدت هذه المصنعية والذوق الرومانى إلى إفساد مظهر هذه اللوحات، أما المضمون الآخر لتسميته الفن الشعبى فتطلق على الفن الذى يتميز بتلقائية فى تصوير الحرف أو المواكب الدينية أو الفن الانتصارى، ولذلك فعندما نطلق مسمى الفن الشعبى على أعمال فنية من التراث الإغريقى فإننا نشير إلى إفساد العناصر الفنية التى كانت موجودة فى اللوحات الأصلية المعبرة عن الابتكار وليس المصنعية التى أعيد بها رسم هذه اللوحات، أما عندما نطلق نفس هذا المصطلح على أعمال فنية نابعة من البيئة فإنها تعنى الحيوية وجمال التعبير^(٨٠).

كمثال على الاتجاه الأول فى الفن الشعبى الذى أدى إلى تشويه وإفساد اللوحات الإغريقية صورتان من منزل Dei Dioscuri فى بومبى واللذان تمثلان البطل أخيل فى Sciro (صورتان ١١٢، ١١٣) وكذلك صورة تضرع Dirce فى منزل Dei Vetti (صورة ١١٤) فى هذه الصور يظهر الذوق الشعبى الرومانى فى التشويه الذى صاحب تصوير الشخصيات بوضع الـ $\frac{3}{4}$ scorcio وفقدان التناسب بين الأعضاء الجسمانية للشخصية الواحدة. عدم التناسب يظهر فى لوحة أخرى تصور هرقل مخمورا بمنزل Sirico (صورة ١١٥).

المظهر الآخر من مظاهر الفن الشعبي نجده في تصوير موضوعات محلية. يجب التنويه هنا على أنه في مدينة بومبي لم يقتصر التصوير على الجدران الداخلية للمنازل والفيلات، ولكن اشتمل أيضا الجدران الخارجية لهذه الأبنية وكذلك على الطرق العامة حيث صورت مواكب دينية و تصوير الحرف أو تصوير المقصورات الخاصة بالاريس هنا يمكن القول أنه إذا كانت النوعية السابقة التي أعيد فيها رسم لوحات مأخوذة من التراث الإغريقي قد اتسمت بافساد جزئيات هذه اللوحات فإن النوعية الثانية من الفن الشعبي تتسم بالحيوية والتلقائية والابتكار الشعبي والتي تعبر عن التصوير في كمبانيا في العصر الروماني والمختلف عن الفن الهلنستي. هذا التصوير التلقائي الشعبي لاشك وأنه ظهر في مناطق أخرى خلال العصر الروماني وحتى في مدينة روما ذاتها مما شكل وحدة أو Koine لهذه اللغة الفنية التي بدأت منذ القرن الثالث ق.م. لكي تمتد في مختلف أجزاء إيطاليا مما سمح لنا أن نطلق على هذه النوعية الفن الروماني بالمفهوم الثقافي وليس بالمفهوم الطبوغرافي أو الاثنى.

تصوير موكب الالهة سيبييل Cibeles في منزل الرخاء Abbondanza في بومبي يوضح هذا الاتجاه الشعبي (صورة ١١٦) تصور اللوحة جمهرة من المتعبدین نفذت بطريقة طبيعية تبدو كما لو أن شخصا ما قد التقط لهم صورة فوتوغرافية. لم يهدف الفنان في هذا المشهد إلى اتباع أية اتجاهات تكوينية إذ صور شخصيات المنظر بتلقائية شديدة بغض النظر عن المكانة الاجتماعية أو المدنية التي تمثلها هذه الشخصيات، كما أنه لم يعن بأية أهداف زخرفية. هذه الصورة لم تعكس الواقع - كما يردد البعض - وهذا الأمر يظهر من عدم اكتراث الفنان بتصوير الواقع الذي يتعارض مع تصويره لشمعدانين ليس لهما علاقة بموكب سيبييل، كما يتعارض حجم المذبح المصور مع الواقع قياسا بأحجام الأشخاص المصورة، بالإضافة إلى تصويره لشخصيات متناهية في الصغر مباشرة بعد مقصورة هرما ديونيسوس

حيث تجمعت حوله شخصيات الموكب. تعكس هذه الصورة عدم اكتراث الفنان سواء بالتناغم الزخرفى أم بالمفهوم الحقيقى للأجزاء المختلفة من المنظر. تظهر التلقائية أيضا فى عدم تحديد الفنان لخلفية المشهد إذ تركها بيضاء مكتفيا فقط بتصوير جبرلندة فى أعلى الصورة ليس كجبرلندة علقت فى أعلى المكان الذى توقف فيه الموكب، ولكن فقط كعنصر زخرفى أعلى الصورة.

كمثال آخر على هذا الفن الشعبى المعبر عن التلقائية منظر موكب التجارين *ferculum* (صورة ١١٧) التى تمثل مجموعة من التجارين يحملون مقصورة فى مقدمتها شخص ربما كان ديدالوس كأول حرفى، وخلفه مجموعة من التجارين يقومون بمختلف أنواع التجارة. لم يهدف الفنان فى هذه اللوحة إلا أن يصور خصائص حرفة التجارة بخطوط بسيطة بدون أن يتقيد بأية قواعد للمنظور خاصة بالنسبة لمقاييس الشخصيات المصورة، كما لم يهدف لأية عناصر زخرفية أو أية روابط بين جزئيات عناصر الموضوع المصور.

أيضا منظر حانوت الخبز الذى يصور البائع وقد تجمع مجموعة من الزبائن أمام المنضدة المعروض فوقها نوعيات مختلفة من الخبز (صورة ١١٨). الزبائن موزعون بشكل عفوى فأحد الزبائن يمد يده نحو البائع ليتسلم رغيف الخبز، بينما يقف إلى يمينه زبون آخر رافعا يديه معترضا عليه ربما لأنه أخذ دوره أولا فى استلام الخبز مما أضفى على المنظر حيوية مطلقة فى التعبير. يلاحظ هنا غياب قواعد للمنظور الذى يظهر فى الاختلاف البين فى حجم كل من الرجلين المصورين فى بعد واحد للمنظور، وهو اختلاف ربما يفسر باختلاف المكانة الاجتماعية لكل منهما إذ حرص الفنان على اظهار التباين فى نوعية الملابس، وهو احتمال ربما يؤكد تصوير رجل ثالث فى أقصى اليسار من المنظر يتماثل فى ثراء الملابس مع الرجل الواقف بجواره، ولذلك صور هذا الرجل بنفس الحجم. أرضية المشهد مصورة بشكل شبه منحرف وحدود المكان منفذ عن طريق جدارين عند الزوايا.

تيار الفن الشعبي

منظر آخر من الفن الشعبي لتصوير الحرف والخاصة بحرفة تجهيز القماش وهو من المناظر الشائعة في مدينة بومبي (صورة ١١٩) مصور في وسط المنظر عامل يقوم بتخليص قطعة من الصوف من الشعر المعقود بها حتى يتسنى له تسوية شعر الصوف بمستوى واحد بينما إلى اليمين من المشهد مصور عامل آخر يحمل فوق رأسه قفصا ضخما من الخشب لتطهير الأقمشة واكسابها رائحة مقبولة. تظهر فوق القفص بومة من مخصصات الالهة أثينا حامية صناع المنسوجات الصوفية. في أقصى يسار المشهد مصور سيدة جالسة على كرسي ومنهمكة مع طفلة صغيرة أمامها في إعداد خيوط الصوف استعدادا لنسجها.

منظر آخر من تيار الفن الشعبي لتصوير الحرف وإن كان متأخرا من ٥٠-٧٩ م عثر عليه في بومبي وموجود الآن بالمتحف القومي بنابولي (صورة ١٢٠). اللوحة تصور رسامة أثناء قيامها برسم لوحة ما. المنظر مصور داخل حجرة يدخل إليها الضوء من خلال باب مفتوح ترى من خلاله حديقة. على جانبي الباب توجد دعائم بتيجان مركبة عليها أنية، بينما يوجد هرما لديونيوسوس أو برياب بجوار العمود. الرسامة مصورة في وسط الحجرة جالسة فوق كرسي أنيق وترسم على اللوحة التمثال الذي يوجد أمامها. صورت الرسامة في اللحظة التي تضع فيها ريشتها داخل صندوق الألوان الموجود فوق جزء من عمود ملقى على الأرض. توج سيدتان خلف الباب ملتفتين بالعباءة ينظران باهتمام لعمل الرسامة. من المعروف أنه كانت توجد رسامات في التصوير الروماني وقد ذكر بلينيوس احدهن وهي Iaia التي عاشت في ١٠٠ ق.م. والتي كانت تتقاضى أجرا أكثر من الرسامين في وقتها (Plinius, Nat. H., XXXV, 147).

منظر آخر من الفن الشعبي مأخوذ من الحياة اليومية إذ يصور منظر من الفوروم الروماني لمدينة رومانية من القرن الأول الميلادي (صورة ١٢١). مصور من الظهر ثلاث رجال بالغين وطفل منهمكين في قراءة بيان على لوحة معلقة عند

قاعدة ثلاث تماثيل لفرسان مقامة أمام الممر المعمد للفوروم الذى يحيط بالفوروم حيث ترى جيرلندات معلقة بين الأعمدة.

فى سياق الحياة العامة المصورة فى الفن الشعبى لوحة تصور حدثا تاريخيا اذ تصور منافسة تمت بين أهل مدينة بومبى ومدينة نوتشيرا فى كامبانيا. هذا الصراع تم فى داخل حلبة مبنى المجالدة فى مدينة بومبى (صورة ١٢٢) والذى عثر عليه على جدار منزل المجالد Antioetus. يصور المنظر ليس فقط الصراع الذى تم فى حلبة مبنى المجالدة، ولكن الفنان صور المبنى ذاته والمناظر الموجودة خارجه. فى الحلبة صور الفنان المتصارعون وكأن التصوير تم عن طريق التحليق فوق هذا المبنى، أما خارج المبنى فقد صور الفنان المبانى القائمة فى الحقيقة بجوار هذا المبنى، كما صور أشخاصا عديدين يقومون بأعمال مختلفة، ويلاحظ هنا أن الفنان بتلقائية تجاهل تماما قواعد المنظر اذ تماثل حجم الأشخاص بالمبانى وبالرغم من وجودهم فى الأبعاد المتعددة من المنظور.

اتجاه فريد فى التصوير بالفن الشعبى نجده فى تصوير الاحتفالات بالربة إيزيس والذى عثر عليه فى مدينة هركلانوم (صورة ١٢٣) اكتسبت هذه الصورة شهرة فائقة لأنها صورت الاحتفال داخل معبد إيزيس، ففى المقدمة مصور كاهن إيزيس حليق الرأس لابسا الملابس التيلية البيضاء الطويلة التى تصل حتى القدمين يقوم بواسطة مروحة بتهوية النيران المشتعلة فى إناء موضوع فوق المذبح الذى يقف بجواره طائر أبو قردان - من مخصصات إيزيس - بينما يقوم أربعة كهنة اثنان فى كل جانب لاجراء الطقوس الدينية، ويجلس إلى يمين الصورة كاهن زنجى يقوم بنفخ آلة الفلوت. فى المستوى الثانى من الصورة الذى يمثل فناء المعبد مصور كاهن آخر يمسك بقضيب لقيادة الكوروس المتكون من المتعبدتين والمصورين على الجانبين أمام الدرج الذى يوجد فى قمته من أعلى مسطح أرضى على جانبيه تمثالان لأبى الهول فى خلفيتهما شجر نخيل ونباتات أخرى غريبة،

بينما يظهر من بوابة المعبد رئيس الكهنة الذى يعلن عن خروجه كاهن وكاهنة بواسطة الشخشيخة (مخصصات ايزيس) بينما يمسك رئيس الكهنة بأنية ذهبية مملوءة بالماء المقدس.

فى هذا الإطار الدينى الذى صور فى تيار الفن الشعبى يجب الإشارة إلى التصوير الذى كان يتم على جدران الـ *lararium* وهى الهياكل التى كانت تقام فى المنازل والفيلات الرومانية للأرواح الحامية للأسرة والمحققين لصحة وثراء العائلة وكمثال لتصوير هذه الهياكل الـ *lararium* الذى عثر عليه بمنزل Dei Vetti ببومبى (صورة ١٢٤). فى العادة تصور فوق هذه الهياكل صور هذه الأرواح مصحوبة بالثعابين رمز خصوبة الأرض. فى هذا المثال اللاريس ممثلون فى صورة رجلين راقصين على يمين ويسار الصورة الرئيسية التى تصور الروح الحامية لرب الأسرة، وهو مصور ويمسك بيده اليمنى طبق الأضاحى وفى اليسرى صندوق البخور. من أسفل مصور ثعبان يزحف بين الحشائش نحو مذبح عليه قرابين. يجب الإشارة إلى أن عبادة اللاريس كانت شائعة بين الرومان وترجع هذه العبادة إلى العصور المبكرة الرومانية.

تجاهل قواعد المنظور فى الفن الشعبى نجدها فى مثال آخر يصور الإله ديونيسوس بجوار جبل الفيزوف (صورة ١٢٥). هذا التصوير عثر عليه على جدار بجوار هيكل للاريس بمنزل Centary فى بومبى ويعتبر المثال الوحيد لتصوير جبل الفيزوف. إلى اليسار ممثل الإله باخوس وجسمه مغطى بحبات العنب الكبيرة يحمل عصاه المميزة بينما يسكب النectar من أنية لكى يرتشفها الفهد الممثل بجانبه. يظهر فى خلفية الإله جبل الفيزوف يتماثل فى ارتفاعه مع الإله، بينما يطير طائر بعيدا عن الجبل. فى أعلى الصورة مصور جيرلنده يتدلى منها شرائط تأخذ فى نهايتها شكل رأس الثعبان بينما يقف على الجيرلنده طائر آخر. فى أسفل الصورة مصور ثعبان ضخم للغاية يسعى بين النباتات نحو مذبح كالعادة، ويرمز

إلى خصوبة الأرض. في هذه اللوحة تجاهل الفنان قواعد المنظور بشكل إجمالي معبرا بذلك عن روح الفن الشعبي.

اتجاه آخر للفن الشعبي يظهر في الصور الشخصية ومنها هذا المثال (صورة ١٢٦) الذي عثر عليه في بومبي ويمثل Terentius Neo وزوجته. الزوجان ممثلان من الأمام ويبدوان وكأنهما ينظران إلى المشاهد، الرجل صور وبيده لفافة بردية بجانب ذقنه والسيدة وبيدها القلم وأمامها لوحة للكتابة عليها وكأنهما انتهيا لتوهما من كتابة أشعار، إلا أن قسمات ملامحهما توحى بأصلهما المتواضع.

صورة شخصية أخرى لرجل مسن ترجع ٥٥ - ٧٩ م. وموجودة بالمتحف القومى بنابولى (صورة ١٢٧). الصورة الشخصية مصورة داخل ميدالية ضخمة الجزء العلوى منها مفقود. هذه الصورة الشخصية لوجه رجل بلحية طويلة بيضاء وعلى رأسه إكليل من الغار مما يدل على أن هذه الصورة الشخصية لشاعر أو فيلسوف، إذ رأينا صور هؤلاء الشعراء أو الفلاسفة وعليهم هذا الإكليل وذلك فى الأسلوب الثانى لبومبي. من المميز لهذه الصورة الشخصية طريقة ارتداء الرجل للهيمايون على الطريقة اليونانية بدون أن يكون أسفلها تونيك، بالإضافة للانحناء البسيطة للرأس والتي أضفت الحيوية لهذه الصورة الشخصية.

صورة شخصية أخرى من هركلانوم (صورة ١٢٨) والموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى فى ميدالية ضخمة محاطة بإكليل من الأوراق النباتية الضخمة. مصور بهذه الميدالية جذع لشاب من الجهة اليمنى للوجه يمسك أمامه بيديه لفافة ورقية مفتوحة. يعتبر تصوير صورة شخصية بالوضع الجانبي من الأمثلة النادرة لقورن هذا الوضع بأمثلة الوضع الأمامى أو بوضع الـ $\frac{2}{4}$ scorci، إلا أن هذه النادرة لا تمنع من الإشارة إلى ضعف المستوى الفنى لهذه الصورة المأخوذة عن نماذج أسىء فهم خصائص تنفيذها، مما يدل على أن منفذ هذه الصورة لم يكن فنانا وإنما صانع،

هذا الضعف في المستوى الفني يبدو في اخفاق الصانع لتنفيذ وضع الـ $\frac{3}{4}$ للجسم مع افتقاد الصورة للعمق، وعدم البراعة في تنفيذ ثنيات الملابس.

من أجمل الصور الشخصية التي عثر عليها في بومبي والموجودة الآن بالمتحف القومي بنابولي (صورة ١٢٩). هذه الصورة الشخصية التي عرفت باسم الشاعرة سافو، وعثر عليها ضمن التصوير الجداري في داخل ميدالية. هذه السيدة ذات القسمات الرقيقة مصورة وهي تمسك بالقلم بالقرب من شفيتها وبينما تمسك بيدها اليسرى اللوحة وتبدو من تعبير وجهها أنها تفكر قبل أن تبدأ بالكتابة. المستوى الاجتماعي لهذه السيدة يبدو عاليا ويظهر ذلك من الحلى التي تتحلى بها وشعرها الكستنائي المغطى بشبكة ذهبية. حقيقى أنه تعارف على تسمية هذه السيدة بالشاعرة سافو للتعبير النفسى الذى ينعكس من وجهها، إلا أنه من غير المعقول أن تكون نسخة من الصورة الشخصية للشاعرة المشهورة للغاية سافو، ولا أن تكون صورة شخصية لسيدة معينة، إنما يبدو أنها تعبر عن نمط للثقافة والثراء مرتبط بالطبقة العليا في المجتمع الرومانى^(٨١).

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

لم يندر الفن الرومانى بدمار بومبى وهركلانوم بكارثة بركان فيزوف فى عام ٧٩م.، كما أن هذه الفن لم يحترق باشتعال المنزل الذهبى لنبيرون فى عام ١٠٤م. إذ استمر التصوير الرومانى وإن كان فى أمثلة قليلة طوال العصر الرومانى واستمر تأثيره أيضا فى العصور الحضارية اللاحقة.

قلة الإمثلة على فن التصوير ما بعد بركان فيزوف بالقياس لأمثلة هذا الفن السابقة لهذه الكارثة تعزى باستمرارية التطور العمرانى خاصة فى مدينة روما عاصمة العالم القديم والمدن الضخمة الأخرى مما أدى إلى تدمير الأبنية التى صورت جدرانها بهذا الفن، أما بالنسبة للقصور الإمبراطورية فقد استبدل التصوير بتكسية الجدران باللوحات المرمرية ولوحات الألبستر وإن استمر تصوير المعابد مثل معبد Onore ومعبد Virtù اللذان تم ترميمهما فى عصر فسبسيان حيث صورت جدران هذين المعبدتين بواسطة فنانيين مهرة من المدرسة النيوأتيكية.

هناك أمثلة أخرى من العصر الفلافى تتشابه مع الأسلوب الثانى لبومبى نجدها فوق الأفاريز الموجودة بأحد الأبنية بشارع دومتسيان بروما. فى هذا المثال مصور سيلينى بخلفية معمارية وأعمدة تلتف عليها النباتات اللولبية.

التصوير الرومانى فى خلال القرن الثانى الميلادى:

أولاً - التصوير فى عصر تراجان (٩٨ - ١١٧م.):

ارتبط فن التصوير الرومانى فى العصر التراجانى بالميل نحو تصوير الأحداث التاريخية التى تظهر بشكل أفضل فى المنحوتات التاريخية التى ترجع لعصر تراجان والتى تعكس تأثير التصوير ذى الطابع الانتصارى. حقيقة أننا لا

التصوير الرومانى بعد دمار يومبى وهركلانوم

نملك أمثلة على هذا الاتجاه فى فن التصوير من هذا العصر، إلا أن تصوير الأحداث التاريخية فى فن النحت التراجانى بالطريقة السردية بتتابع المناظر، مع توضيح خلفيات الأماكن التى تمت فيها المعارك العسكرية أو اللقاءات الدبلوماسية، كل هذا يدل على تأثير التصوير الانتصارى فى عصر تراجان على هذه المنحوتات التاريخية، تلك النوعية من التصوير التى لم تكن طوال العصر الجمهورى وفى العصر الإمبراطورى وحتى العصر الفلافى حيث يشير فلافيوس (Bell, Jud, 142, VII) إلى وجود تصوير لمشاهد حربية ومناظر لحصار المدن اليهودية ومناظر أخرى خلوية عرضت فى مواكب النصر للإمبراطور تيتوس.

ارتباط التصوير فى عصر تراجان بالمنحوتات لا يقتصر فقط على نوعية المشاهد المصورة، ولكن أيضا على طريقة تصوير الأشخاص فى هذه المنحوتات والتى نفذت بالطريقة التخطيطية، وهو نفس الاتجاه الذى يمكننا تتبعه عن الأمثلة القليلة لهذا العصر ومن أهمها التصوير على جدران ما يعرف باسم كوبرى كاليجولا وهو مبنى كاستراحة صغيرة أضيفت إلى القصر الإمبراطورى فى عصر تراجان^(٨٢). الزخارف فوق هذه الجدران كانت إما مصورة أو منفذة بالسلكو إذ قسمت الجدران عن طريق شرائط بارزة قسمت الجدار إلى لوحة كبيرة فى الوسط ولوحات أخرى جانبية حيث صورت فى كل لوحة شخصيات، وكمثال على هذا التصوير صورة دينية لسيدة وطفلة تحمل فوق رأسها أشياء تتعلق فيما يبدو بالعبادة (صورة ١٣٠). يلاحظ فى هذه الصورة الطريقة التخطيطية المصور بهما صورة السيدة والطفلة مما أفقد هذه الصورة الحيوية، كما استخدم أيضا الطريقة التأثيرية compendiaria التى سادت بعد ذلك فى التصوير.

مثال آخر عن مميزات التصوير فى عصر تراجان نجده فوق جدران مدفن colombaria بشارع ترانتوم (صورة ١٣١). جدران هذه المقبرة بيضاء ومقسمة

بواسطة الترائط الحمراء إلى أقسام أفقية تفصل المنطقة السفلى من الجدار عن منطقة المشكاوات وعن السقف القبوى، كما يوجد تقسيم آخر رأسى يحول الجدران الجانبية إلى لوحات كبيرة اما جدار العمق فتوجد به المشكاوات. فى المنطقة السفلى مصور جبرلندات وعناصر نباتية، بينما توجد صور نسائية وأقنعة مسرحية وفى هذا المثال مصور إلهة النصر فى داخل المشكاة.

ثانياً - التصوير فى عصر هديران (١١٧ - ١٢٨ م.) :

يمثل التصوير فى عصر هديران مرحلة انتقال إذ ساد التصوير فى هذا العصر عناصر من الأسلوب الثالث والرابع لبومبى من جهة، ومن جهة أخرى سادت عناصر كلاسيكية تعتبر امتدادا للأسلوب الثانى ذو الطابع المعمارى فى رؤية تخضع لخداع النظر، وهذا الاتجاه الجديد انتشر بشكل ملحوظ فى هذا العصر نظرا للاتجاه العام الكلاسيكى الذى ساد عصر هديران فى كافة مجالات الفنون المعاصرة.

من الأمثلة القليلة على التصوير فى عصر هديران تصوير لمنظر رعوى عثر عليه فى فيلا فى شارع Appia بروما مما يدل على بقاء وتطور خداع النظر (صورة ١٢٢) إذ صورت المناظر فى أكثر من بعد للمنظور: تصوير احتفال أمام هيكل ريفى يظهر من ورائه كوبرى مصور بالمنظور تسير عليه الأبقار، وفى خلفية المنظر يرى قاربان تظهر من خلفهما جزيرة عليها مبانى.

قلة مظاهر التصوير فى فيلا هادران بتيغولوى ترجع إلى الاتجاه العام إلى تبسيط الأشكال المعمارية إذ اقتصرت هذه الأشكال المعمارية على تقسيم الجدران بعناصر معمارية مثل الأعمدة نظرا لاستخدام اللوحات المرمرية فى تكسية الجدران، بينما كانت السقوف الأكثر زخرفة سواء بالتصوير أو الستكو أو حتى الموزايكو مثلما فى صالة الحمامات الكبيرة بهذه الفيلا. العناصر الزخرفية فوق هذه السقوف اقتصرت على العناصر الهندسية والأزهار، بينما زخرفت

التصوير الروماني بعد دمار يومبي وهركلانور

الأركان بصور الشخصيات الطائرة أو ميدليات، بينما فى حجرة أخرى من المكتبة اليونانية بنفس الفيلا زخرف السقف تصويريا بعناصر زخرفة السجاجيد الممتد من الأسلوب الثالث والذى جعل من السقف وكأنه غطاء لخيمة يستند على عوارض عند حواف السقف^(٨٢).

مميزات التصوير فى العصر الهلناني بمظهر جديد تنعكس من الصور الجدارية لبعض المنازل والفيلات مثل التصوير الجدارى للمنزل المعروف باسم cecili في Tuscolo التصوير فوق جدران بعض الحجرات على شكل لوحات تمثل شخصيات رمزية أو مثالية أو صور صغيرة على خلفية سوداء، وكل هذه الصور ذات خطوط واضحة وباللون الفاتح مما يبرز الشكل المصور عن الخلفية القاتمة اللون، وفى بعض الأحيان أحيطت الصور بإطار دائرى مما أكسبها شكل الميدالية. من أجمل المناظر المصورة فوق جدران هذا المنزل صورة طابعها رعوى (صورة ١٢٣) وتمثل جيرلنده من نبات العنب ممثل فيها الثمار والأوراق. أسفل الجيرلنده مصور جدران يواجه كل منهما الآخر وكلاهما يحاول التخلص من الحبل الذى يربطهما معا من القرون. تنعكس فى هذه الصورة الحيوية المطلقة للمنظر المصور خاصة مع استخدام اللون الأبيض المظلل لتصوير فرع العنب والجديين.

فوق جدران حجرة أخرى من هذه الفيلا والمصورة بموضوعات تاريخية وأسطورية توجد لوحة صغيرة ربما كانت بمضمون طقسى (صورة ١٢٤) وتصور سيدة جالسة وببيدها لفافة ورقية وبجانبيها فتاة صغيرة مشغولة بلف الخيط، بينما تجلس قبالتها سيدة أخرى تتابع ما يجرى أمامها. خلفية الصورة حمراء والأشخاص مصورون بلون فاتح، ويمكن مقارنة هذا المنظر بتصوير الفخار الأتيكى من القرن الخامس ق.م. أى أن هذا الموضوع يوضح الاتجاه النيوكلاسيكى للعصر الهلناني.

مثال آخر من هذا المجال نجده فوق منزل بجانب فيلا Negroni في روما مؤرخ في عام ١٣٤م. التصوير فوق هذه الجدران يوضح تماما الاتجاه النيوكلاسيكى فى العصر الهديرانى بالعودة مع التجديد للأسلوب الثانى والثالث ليومبى (صورة ١٣٥). فى هذا المثال رجع المصورون إلى تقسيم الجدران رأسيا وأفقيا مع إبراز اللوحة الوسطى المنفذة داخل إطار معمارى على شكل مقصورة Prostasi فى طابقين. الإفريز السفلى لهذه الحجرة إما مصور بمناظر من الطبيعة الساكنة (أسماك - فواكه - طيور مذبوحة) أو مناظر صيد أو مناظر أسطورية.

الجزء الأوسط من الجدار مصور فى مستويين يعلو أحدهما الآخر فى وسط كل منهما مصور مقصورة يحيطها من الجانبين أعمدة تحمل سقف المقصورة ويتوسط كل مقصورة لوحة مأخوذة من التراث الإغريقى وعلى جانبى كل مقصورة لوحة بلون موحد يعلوها طابق ثانى يحده سياج. على كل جانب من جانبى الشكل القبوى الذى تتوسطه اللوحة الأسطورية توجد دعائم مزخرفة بتقليد الرخام أو بعناصر نباتية. التجديد فى هذا الشكل هو تقسيم الجزء الأوسط إلى طابقين وخلق اللوحات التى تجاور المقصورتين من أية عناصر زخرفية لتركيز الاهتمام على الجزء الأوسط من الجدار.

التصوير على جدران المقابر فى مجموعة مقابر أوستيا يتميز بخلفية بيضاء والزخارف بعضها بالستكو والبعض الآخر مصور، أما الصور فإنها على شكل لوحات يحدها من الجانبين أعمدة وشرائط من الستكو مكونة أشكال مقصورات صغيرة فيما يشبه التصوير بحمامات Stabiane. هذه البساطة فى الزخارف تبدو أيضا فى زخارف القباء الملونة. الصور على جدران الحجرات الجنائزية توزعت داخل أشكال الميداليات بالتبادل مع الأشكال المستطيلة والمخروطية. صور الأشخاص انحصرت فقط فى المشكاوات حيث اتخذت شكل التماثيل، حيث حرص الفنان على تلوينها بألوان نحاسية على خلفية بيضاء، أما الشخصيات

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم.

المصورة فهي إما آلهة أو أشخاص أسطورية أو تجسيدات للمعانى. بقية الزخارف النباتية أو الهندسية كانت فى غاية البساطة واقتصرت فقط على الاطارات المحيطة بهذه الصور.

كمثال على التصوير الجنائزى يظهر فى جبانة اكتشفت بالقرب من كنيسة سان بولو بروما وتمتد زمنيا طوال القرن الثانى الميلادى تم التصوير فى هذه المقابر فوق السقوف والجدران على خلفية بيضاء وتكون من شرائط حمراء أفقية ودوائر تنحصر بينها أوراق نباتية وطيور وشمعدانات لها قواعد نباتية مأخوذة من العصر الفلافى. يوجد مثال للتصوير على جدران مقبرة Caivano - L. colombario بنابولى فوق خلفية بيضاء رسمت شرائط حولت جدران الغرفة الجنائزية إلى لوحات بها عناصر منفردة مثل أشياء معلقة من خيوط، فروع نباتية، تيجان من الزهور، أوانى زجاجية مختلفة، بينما الشكل الهلالى به مناظر بيئية مختلفة تظهر بها شخصيات مصورة بالطريقة التأثيرية (صورة ١٣٦).

من التصوير الجنائزى هناك مثال آخر من منتصف القرن الثانى الميلادى عثر عليه فى مقبرة خارج مدينة روما عند بوابة سان سبستيان بالقرب من الفاتيكان وتم نقل الصورة إلى مكتبة المرسل بالفاتيكان (صورة ١٣٧). المنظر مصور كما لو أنه فى حلبة يقسمها أفقيا صف من النباتات التى تتكاثر فى الطرف الأيسر وتصور سباق عربات يقودها أطفال أسطورية اثنان من أعلى واثنان من أسفل، الطفلان من أعلى يسوقان كل منهما عربة يجرها اثنان من الغزلان بينما من أسفل يجر العربتان فهدان ونمران. يبدو أن السباق يبدأ من أعلى فى جهة اليمين لى يستمر فى الدوران لى يبدأ من أسفل من اليسار إلى الجنوب. من الغريب أن هذه الأطفال لم يصوروا بأجنحة مما دفع العلماء إلى الاعتقاد بأن هذا التصوير خاص بمقبرة للأطفال وأن هذا التصوير لى يستمتع هؤلاء الأطفال بمثل هذه الألعاب فى الحياة الأخرى، ويدلل هؤلاء العلماء على أن توابيت الأطفال تصور بأشياء

مشابهة، غير أن هناك تقرير عن لحظة العثور على هذا التصوير في بداية القرن الثامن عشر يظهر أن الطفل الموجود في أعلى من جهة اليمين كان به أجنحة وأن هذه الأجنحة زالت بعد قطع الجدار ونقله والترميم الذي تم له، على أي الأحوال يمكننا القول أنه إذا كانوا أطفالاً أسطوريين فإن هذا التصوير يحمل مضموناً جنائزياً ويعنى متعة الروح في العالم الآخر^(٨٤).

ثالثاً - التصوير في العصر الأنطونيني (١٤٠ - ١٨٠) :

من حسن الحظ أن ما تبقى لنا من التصوير الجداري في هذا العصر يساعدنا على تقييم مظاهر التصوير في تلك الفترة وهي مثلما في العصر السابق تحافظ على التراث القديم وفي نفس الوقت تحمل اتجاهات جديدة في فن التصوير.

كمثال على اتجاهات التصوير في هذا العصر التصوير الجداري الذي عثر عليه في منزل بميدان Sonnino بروما حيث قسم الجدار بواسطة الأعمدة المصورة بالمنظور إلى لوحات متتالية مرسوم بداخلها صور لحيوانات أو طيور أو الهة النصر الحاملة للمشعل (صورة ١٣٨). زخارف هذا المنزل تتشابه مع زخارف فيلا ضخمة عثر عليها في ميدان cinquecento حيث صور الدهليز بهذه التقسيمات المتتالية للجدار بواسطة الدعائم مع زخرفة اللوحات بعناصر بسيطة زخرفية (صورة ١٣٩) في صالة الحمامات بهذه الفيلا اقتصر التصوير الجداري على الجزء العلوي من الجدار إذ تم تكسية الجزء السفلي بلوحات مرمرية. التصوير فوق هذه الصالة مرتبط بموضوعات من الحياة اليومية التي تتم داخل هذه الصالات: المستحمون وخدم يمسكون بفوط الاستحمام وصناديق للملابس أمام خلفية معمارية منفذة بطريقة المنظور أو داخل لوحات التصوير^(٨٥).

بالنسبة للتصوير الجنائزي يلاحظ أنه في مقابر اوستيا شمل التصوير عناصر زخرفية خيالية مثل الجريفون وأخرى نباتية مثل الزهور على سيقانها

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

الطويلة، أو تصوير مجموعة من أوراق الأكانثوس. هذه العناصر الزخرفية وزعت على الجدران بركة متناهية، بينما ظلت صور الأشخاص محصورة داخل المشكاوات الرئيسية، أما المشكاوات الأخرى الجانبية فقد زخرفت جدرانها بأقنعة مسرحية أو ساتير يرقصون. فى احدى المقابر غطيت الجدران باللون الأصفر (وليس الأبيض كما هو متبع) وعلى هذه الخلفية صورت حيرلندات نباتية عليها طيور، بينما صور على القبو ميدليات مصور بداخلها تجسيد الفصول الأربعة بالتناوب مع لوحات داخلها صور للساتير يقفون فوق شمعدانات قواعدها نباتية^(٨٦).

فى روما التصوير الجدارى بالحجرة العليا بمدفن Clodis Ermete يمثل عناصر من الطبيعة الساكنة وإناء زجاجى وطيور، بينما فى وسط السقف القبوى مصور قناع جورجون داخل إطار دائرى (صورة ١٤٠).

بعد منتصف القرن الثانى أى فى عصر ماركوس اوريليوس وكومودوس عكس التصوير الرومانى تجديداً فى اتجاهات التصوير ويظهر ذلك فى التصوير بالهياكل والمنازل بأوستيا.

كمثال على التصوير فى هذه المرحلة التصوير الجدارى بمنزل Ganimede بأوستيا. التصوير فوق الجدار الرئيسى لصالة الطعام Tablinum بهذه الفيلا لم يعد يتركز على المقصورة الوسطى، وإنما نجد أن هذا الجدار قسم بواسطة الألوان إلى أقسام أفقية ورأسية غير متساوية رسمت بداخلها عناصر معمارية تمثل مداخل ومشاهد خلوية وبيئية وأشخاص. عدم التناسب بين مساحة اللوحات صاحبه أيضا عدم اهتمام بنسب توزيع صور الأشخاص فى هذه اللوحات. من مميزات التصوير بهذه الفيلا أيضا وضع العناصر الزخرفية داخل اللوحات المصور بها أشخاص واقفون أو سائرون، وأحيانا تقتصر اللوحة على هذه العناصر النباتية. اللوحات التى يصور عليها خلفيات معمارية يلاحظ فيها أن أشكال المباني

بها بعدت عن الواقع وجنحت إلى الخيال. بشكل إجمالى يلاحظ عدم التناسق بين مساحات اللوحات وأيضا عدم التناسق فى توزيع العناصر الزخرفية أو المعمارية أو صور الأشخاص، ويبدو أن عدم التناسق هذا لم يكن عفويا ولكن كان مقصودا فى ذاته. وجود لوحات مرمرية ضمن اللوحات السابق الإشارة إليها يزيد من عدم التناسق ويعطى انطبعا غير محبب عن تصوير الجدران. بالرغم مما سبق يلاحظ أن الصورة الاسطورية لا زالت تحتل اللوحة الأهم حتى وإن كانت صورة فردية.

نوع آخر من التصوير فى هذه الفيلا نراه فوق جدران ما يسمى بالصالة الصفراء (صورة ١٤٢) نظرا لأن خلفية هذه الحجرة كانت باللون الأصفر. التصوير فوق جدران هذه الحجرة عبارة عن أشكال معمارية خيالية متماثلة مع الأسلوب الرابع ليومبى وحرص المصور فيها إلى إبراز ظلالها باللون الأحمر. فى القسم العلوى من الجدار صورت لوحات صغيرة لمناظر طبيعية ومناظر أخرى معمارية.

معنى هذا أن التصوير فى العصر الأنطونينى يعكس اتجاهين أولهما يرتبط بالأسلوب الثانى من حيث تصوير مبانى معمارية وفتحات من أعلى ترى من خلالها مناظر أخرى معمارية فى عمق المنظور، والاتجاه الثانى فى هذا التصوير يتسم بالبساطة: الخلفيات بلون واحد والتقسيم إلى لوحات يتم عن طريق تصوير عناصر معمارية مثل الأعمدة بشكلها الخيطى غير الحقيقى حيث تصل ما بينها فستونات نباتية وعناصر أخرى زخرفية، كما يضمن هذا الاتجاه من التصوير عمل لوحات صغيرة بمناظر بيئية أو تصويرية رؤوس أو أقنعة أو طيور أو أسماك.

الستكو فى القرن الثانى الميلادى :

استمر استخدام الستكو مع التصوير فى زخرفة جدران وسقوف الفيلات، كما استمر أيضا فى العمارة الجنائزية خاصة فى السقوف لعمل التقسيمات الهندسية وأطر اللوحات، إلا أنه فى العصر الأنطونينى زاد استخدام زخارف الستكو فى العمارة

الجنائزية حيث تم اكتشاف عدد من المقابر التى ترجع إلى ١٥٠ و ١٦٠م ومن أهم هذه المقابر مقبرة Panerazi (صورة ١٤٢) فى روما. السقف القبوى بهذه المقبرة مقسم بالسكوى إلى خطوط طولية يليها إطار عريض من الخطوط الدائرية مكونة دوائر متصلة مع بعضها وممثل وسطها صور فردية لأطفال أسطورية أو ورود أو حيوانات على خلفيات بيضاء وسوداء بالتناوب، أما بقية السقف القبوى من الداخل فإنه مقسم عن طريق خطوط مستقيمة أو منحنية مكونا إطارات مختلفة الأشكال بداخلها عناصر زخرفية لحيوانات خرافية مثل الجريفون أو أشخاص مجنحة، بينما فى داخل اللوحات الكبيرة الرئيسية ممثل مناظر أسطورية مثل تخليد زيوس كرمز لتخليد الروح، أو دخول هرقل لأوليمبوس كرمز لدخول الروح إلى الجنة، وأيضا تصوير عدالة سليمان لحكمه بين السيدتين المدعيتين كل منهما لأومة الطفل موضوع النزاع، وغيرها من المناظر الأخرى الأسطورية ذات الطابع الكلاسيكى الذى يتسم بالرقّة والجمال.

زخارف الاستكوى فوق جدران مقبرة Valeri يتسم بالرقّة المتناهية (صورة ١٤٤) إذ استخدم الستكوى لتقسيم السقف عن طريق الخطوط المنحنية والمستقيمة مكونا دوائر متصلة فيما بينها بخطوط مستقيمة تكون بدورها أشكالا مربعة، وينتشر بين كل هذه اللوحات الدائرية والمربعة الزخارف النباتية الدقيقة، أما داخل اللوحات نفسها فمصور مناظر بسيطة مثل الأطفال الأسطورية أو الورد أو الحوريات وكل منهن تمتطى حيوانات بحرية خرافية بالإضافة لصور الحوريات والساتير، بينما ممثل فى اللوحة الوسطى سيدة تمتطى الجريفون رمزا لانتقال الروح من العالم الدنيوى إلى العالم الآخر. على الأجزاء الهلالية بالحجرة صورت الالهة الأم بين فروع النباتات المتشابكة حاملة لوحة مصور عليها تجسيد الفصول رمزا لمرور الزمن.

زخارف الستكو توجد على السقف القبوى لمقبرتين أخرتين تم اكتشافهما تحت كنيسة القديس سباستيان بروما وترجعان لعام ٢٠٠م. غير أن هذه الزخارف البارزة لا تتسم بالرونق الذى رأيناه فى المثالين السابقين، إذ أن الزخارف اقتصرت على تقسيم السقف عن طريق الخطوط البارزة إلى لوحات سداسية الأضلاع ولوحات أخرى دائرية وبداخل كل منها وردة بارزة فوق جدران المنطقة الهلالية لأحدى المقبرتين ممثل بالستكو قوقعة كبيرة وبجانبها الطاووس أما على جدران المنطقة الهلالية للمقبرة الثانية فزخارف الستكو اقتصرت على تشكيل فروع نباتية متشابكة.

التصوير الرومانى فى نهاية القرن الثانى وخلال الثالث :

فى العشرين سنة الأخيرة من القرن الثانى زخرفت جدران بعض منازل الأثرياء بأوسيتا بالتصوير الجدارى على خلفيات فى الغالب بيضاء وتقسيم هذه الجدران بواسطة الخطوط الهندسية إلى لوحات. هذا الاتجاه يظهر فى التصوير الجدارى بمنزل ديانا بأوسيتا، حيث قسم الجدار بواسطة خطوط عريضة إلى لوحات صغيرة صور عليها أشكال للطيور والدلافين والجيرلندات. فوق جدران حجرة أخرى بنفس المنزل انحصر التصوير فى صور الأشخاص المنفردة داخل لوحات محددة بشرائط خضراء وصفراء. أيضا يرجع لهذه الفترة الزمنية الصور الجدارية بمنزل *Caupona del Pavone* بأوسيتا حيث قسمت الجدران إلى لوحات بداخلها صور أتباع ديونيسوس (صورة ١٤٥).

أيضا فى نهاية القرن الثانى ينتمى تصوير لوحتين أحدهما تصور تراجيليا والأخرى تصور أسطورة. عثر على هاتين اللوحتين فى ضريح *Colombaris dei caecili* بأوسيتا، اللوحة الأولى التراجيلية (صورة ١٤٦) مصور بها رجل مسن وسيدة جالسان على مصطبة، الرجل ملتحي يغطى جسمه الخيتون

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

والهيماتيون رافعا رأسه مستطلعا، بينما يقبض بيده اليمنى على رأس شاب عارى مصور راكعا أمامه ويمسك بيده اليسرى اليد اليمنى للشاب، فى نفس الوقت يضع هذا الرجل الملتحى ساقه اليمنى فوق فخذ الشاب لمنع من الحركة. السيدة الجالسة بجوار الرجل المسن لا تشارك فى المنظر إلا من خلال متابعتها لما يجرى أمامها. فى أقصى يسار المشهد مصور سيدة تتقدم نحو الشاب والرجل الملتحى فى خطوة واسعة وهى ممسكة بيدها بشئ ما أصفر اللون ليس من السهل تحديد شكله. فى الخلفية ما بين الرجل الملتحى والسيدة السائرة مصور رجل عجوز آخر ملتحى ومنحنى يستند على عصاه بيده اليسرى ويشير بشئ ما بيده اليمنى. على يمين المشهد مصور طائر وبرتقالتان يبدو أنهم عناصر زخرفية فقط. ليس من السهل تفسير هذا المشهد فبعض العلماء فسره بأنه يمثل كروولوس جالسا بجوار الزوجة ريا، بينما تقدم المرضعة (السيدة إلى اليسار) قطعة حجر ملفوفة فى القماش حتى تنقذ زيوس وأن الرجل فى الخفية هو أورانوس، إلا أن هذا التفسير لا يتفق مع وجود الأقنعة على وجوه الشخصيات، ولذلك فربما كان هذا مشهدا من مسرحية لم تصل إلينا تصور تعرف الملك (الرجل الجالس) على ابنه الذى كان قد فقده، وأن السيدة إلى اليسار تقدم الدليل على أبوة الملك لهذا الشاب، وربما كان الرجل فى العمق يمثل شاهدا آخر يتقدم بالدليل على هذا^(٨٨).

المشهد الآخر من هذه المقبرة مشهد أسطورى إذ يمثل خطف برسفونى Proserpina (صورة ١٤٧). هذا المنظر كان ضمن منظر خلوى اختفت ملامحه للأسف. برسفونى هنا مصورة وهى تحاول الهروب من بلوتو فتقع أثناء هذه المحاولة على ركبتها. برسفونى أو بروسربينا عند الرومان مصورة وعلى جسدها رداء خفيف يترك الجسم عاريا من الوسط وحتى أعلى. الرداء مصور منتفخ بالهواء ويتطاير محيطا بالرأس. إله العالم السفلى يلاحق Proserpina محاولا إيقافها بإمساكه بردائها بيده اليمنى. الإله بلوتو يغطى جذعه السفلى رداء وينتفخ الرداء

عند كتفيه بطريقة غير واقعية. فى أقصى يسار المشهد مصور رمانتان (هدية العرس لبروسربينا وهى رمز للخصوبة وعودة الحياة). المنظر فى حد ذاته تكرر للمشهد فى أمثلة أخرى، واستخدم لتصوير المنظر الألوان الحية وإن كان هناك أخطاء فى تنفيذ المشهد.

تظهر مميزات التصوير فى بدايات القرن الثالث الميلادى من التصوير الجدارى الموجود بمنزل بشارع الـ Cerchi بروما (صورة ١٤٨). الجدار هنا مقسم إلى لوحات متتالية بواسطة الأعمدة المرسومة التى تستند على قواعد مرتفعة. أمام هذه الأعمدة وقواعدها مصور الخدم المميزون بملابسهم على شكل تونيك قصير وهم يخدمون الضيوف على المائدة بينما رئيسهم يمسك بعصا يوجههم بها. يلاحظ هنا النمطية فى تقسيم الحيز إلى لوحات متتالية باستخدام عناصر معمارية، وهو اتجاه سوف يسود فى كل المشاهد المعمارية أو فى النافورات، أو فى مباني حوريات المياه ninfi أو فى مسارح أفريقيا وآسيا، وكذلك فى التوابيت الآسيوية. فى هذه اللوحة يلاحظ أن الخدم مصورين بشكل فردى وبالوضعية الأمامية على خلفية بيضاء مقسمة بالأعمدة المرسومة التى رغم مظهرها البسيط الذى لم يهدف المصور من خلالها إلى تقليد المظهر الإنشائى المعروف عن الأعمدة المصورة، وإنما هدف فقط إلى تقسيم الحيز الذى يمثله الجدار تقسيما هندسيا باستخدام الخطوط والألوان، وهو الاتجاه الهندسى الذى ضاعفه تصوير الشخصيات المعزول بعضها عن البعض الآخر والتى عكست ملامحها الصور الشخصية لكل من الجبالوس وبالينو. أفلاطون الذى عاصر هذه الفترة الزمنية نادى بأن الفنان عند تصويره لجدار ما عليه أن يكون الشئ المراد تصويره هو المنطلق فى التصوير وليس الرأى لهذا التصوير، بمعنى أن تأثير الرؤية تتحقق من الشئ المصور. هذا الاتجاه ساد فى الفنون فى الثلث الأول من القرن الثالث الميلادى ويمكن أن نرى انعكاسه فى تصوير جبران ضريح Dei aureli^(٨٩).

التصوير الروماني بعد دمار بومبي وهركلانوم

تنتمى لهذه الفترة الزمنية لوحتان من الفريسكو عثر عليهما فى أوسيتا ومحفوظتان الآن بمتحف الفاتيكان (صورة ١٤٩ و ١٥٠) هاتان اللوحتان تصوران موكب من الأطفال فى مجموعة. فى الصورة ١٤٩ الأطفال مصورون وهم يحملون المشاعل ويرتلون فى ساحة هيكل الإلهة ديانا، بينما فى الصورة ١٥٠ مصور أطفال يمارسون طقسا دينيا وأحدهم يحمل راية فى يمين المشهد، بينما فى اليسار مصور طفلان يجران عربة وفى الخلفية سفينة طقوس دينية^(٩٠).

عثر على منظر آخر من القرن الثالث الميلادى فى ضريح colombario لـ Folius Mela بأوستيا وموجود الآن بمتحف الفاتيكان (صورة ١٥١). المنظر يصور أورفيوس عند نزوله للعالم الآخر لاسترجاع زوجته Euridice التى انتقلت إلى العالم الآخر بسبب عضه ثعبان سام: على اليسار مصور باب يفتح على مملكة الموتى ويوجد أمامه الكلب الحارس Cerbero وشاب جالس له مظهر العبد إذ يلبس قميص باكمام قصيرة ويمسك بيده اليمنى عصا وفوق رأسه نقش يدل على أنه حمال، ويليه أورفيوس الذى يعزف على مزماره وينظر خلفه إلى عروسه. إن المشهد يصور اللحظة الدقيقة فى هذه الأسطورة إذ وافق بلوتو على أن يسترجع أورفيوس عروسه بعد أن أعجب بعزفه، إلا أنه اشترط عليه ألا ينظر إلى الخلف، وهم أمر لم يتحقق إذ لم يستطع أورفيوس إلا اختلاس نظره إلى زوجته ففقدوها إلى الأبد إلى اليمين وفى أعلى الصورة مصور بلوتون وزوجته Proserpina التى لم يتبق من آثارها إلا خطوط بسيطة. أسفل الزوجين الإلهين مصور Oknos الذى عوقب بأن يقوم بجدل حبل بدون نهاية، وخلفه مصور حمار. المشهد خلفيته زرقاء ويحيط به إطار مزخرف بشكل المثلثات بينما بقية الجدار باللون الأحمر^(٩١).

أيضا من الموضوعات الجنائزية التى تنتمى للقرن الثالث منظر حقول الأبرار (الاليزيوم) الذى عثر عليه بمقابر Ottai بروما وموجود الآن بالمتحف القومى بروما (صورة ١٥٢).

هذا المنظر كان مصورا في المنطقة الهلالية لجدار العمق في الحجرة الجنائزية المقسمة عن طريق خطوط بنية إلى أقسام قلد فيها شكل لوحات مرمرية، أما السقف القبوى فإنه مرسوم بدوائر وأنصاف دوائر حمراء على خلفية بيضاء تفصل ما بينه عناصر زخرفية ونباتية. أهم هذه الزخارف في الحجرة الجنائزية هو ذلك المنظر على شرف أكتافيا بولينا التي ماتت في السادسة من عمرها ودفنت في هذا المدفن الخاص بابيها Octavius Felix. التصوير في هذه المنطقة الهلالية كان في لوحتين تعلو أحدهما الأخرى وكلاهما مصور به مشاهد من الفردوس إذ تمثل أطفال أسطورية ومعهم بسيخي (معظم هذه الرسومات اختفت الآن) أما اللوحة الأخرى فإنها منفذة بطريقة المنظور وتصور رحلة الصبية المتوفاة إلى حقول الأبرار. المنظر مصور في منطقة جرداء مليئة بأزهار حمراء يقوم أطفال بقطفها لوضعها في سلال صغيرة. الخلفية البيضاء بدون أى تحديد للأفق للإيحاء باللانهاى والبعد عن دنيا الأحياء. فى يسار المنظر مصور طفل أسطورى فوق عربة يجرها الحمام حاملا الطفلة أكتافيا، بينما يفسح لهما الطريق هرميس المصور بحجم كبير بالنسبة لبقية شخصيات المشهد الذين يمثلون ضيوف جنة الأبرار والمصورون فى هدوء وهم يقطفون الأزهار، بينما مصور فى أقصى اليمين شخصيتان تنحنيان أمام إلهة وفى وسطهم الطفلة المتوفاة على شكل منيرفا. يتوسط المشهد عمود على قمته تمثال للالهة هيكات تمسك بيدها مشعل مضيء للإشارة إلى جهنم الذى تمثل هيكات ربة له. المنظر كله يشع به الضوء من أكثر من جانب كما تتخلله الظلال فى مواضع أخرى دون أن يمثل توزيع هذه الضياء والظلال تعارض مع الوضع الواقعى. تكرر تمثيل هذا المشهد على مقبرة أخرى من أوستيا من بداية القرن الثالث^(٩٢).

من الأمثلة أيضا على التصوير فى ذلك العصر التصوير الجدارى بمنزل Celimontano بروما^(٩٣) (صورة ١٥٣). التصوير الجدارى بحجرة الطعام بهذا المنزل والذى يعكس من جديد تصوير الحقائق وحيث تخلل هذا التصوير شباب

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

وطيور واقفة أو طائرة تظهر خلفهم فستونات من الأزهار. فى أعلى الجدار مصور أقزام يقطفون الأزهار من الفروع، بينما يقف بجانبهم طيور مختلفة. الجزء السفلى من الجدار مقلد عليه بالألوان لوحات مرمرية.

انتشار المسيحية واليهودية والعقائد الشرقية والاضطهادات الدينية كلها عوامل أحدثت تغييرا جذريا فى الرؤية الرومانية بالرغبة فى التقرب للقوى الإلهية، لذلك ظهرت على جدران المقابر مناظر دينية من الديانة المسيحية وكمثال على ذلك تصوير تعميد المسيح المنفذ بالطريقة التأثيرية على جدران مقبرة Lucina فى الجبانة المعروفة باسم Callisto بروما. فى هذه الصورة وبالرغم من الأسلوب الطبيعى لتصوير الشخصيات، إلا أن ألوان الأحمر والأخضر المستخدمة فى هذه اللوحة لا تناسب الموضوع. منظر آخر يمثل نفس الاتجاه يظهر فى صورة العذراء وهى تحمل السيد المسيح طفلا وأمامها أحد الرسل.

بالنسبة لزخارف القباء يلاحظ تطور فى أسلوب هذا التصوير إذ قسمت هذه القباء وخاصة ذات الشكل الصليبي عن طريق خطوط توضح الأقسام الأربعة للقبو مع التركيز على اللوحة التى تتوسط السقف سواء كانت هذه اللوحة مستطيلة أو دائرية، وكمثال على ذلك التصوير على قبو مقبرة Lucina السابق ذكرها، حيث قسم هذا السقف عن طريق الخطوط المستقيمة والدائرية بالإضافة لشكل الأذرع التى تخرج من مركز اللوحة. فى داخل هذه التقسيمات صورت شخصيات تخرج من قواعد نباتية، كما صورت شخصيات تطير أو تسير، بالإضافة إلى تصوير أقتعة بينما يتوسط اللوحة الرئيسية منظر خلوى (صورة ١٥٤).

الصور الجدارية بضريح الـ Aureli بروما (صورة ١٥٥) تمثل تطورا فى الاتجاه الذى رأيناه فى الأمثلة السابقة سواء بالنسبة لأسلوب الطريقة التأثيرية أم بالنسبة للموضوعات المأخوذة من العهد القديم والجديد: فوق جدران الحجرة

الأولى مصور آدم وحواء وبينهما الشجرة وعليها الثعبان (الشیطان). منظر آخر بنفس الحجر لرجل جالس ويضع يده على شاب عارى (خلق آدم). فى الحجر الثانية ممثل على السقف القبوى ووسط زخارف بسيطة صورة سيدة على رأسها وشاح وبعض الرجال يمسون بالصولجان وفى الوسط مناظر للطيور والرافيل والأوانى المعدنية. على هذه الحجر مصور أشخاص منفردین من الرجال ومعهم الصولجان ونساء يتشجن بالعباءة. من أهم الصور الجدارية فوق هذا السقف صورة لرجل يلبس الخيتون والهيمايون ويشير بأصابعه بعلامة الصليب (صورة ١٥٦). التصوير على جدران الحجر الثالثة وسقفها القبوى يظهر فى لوحات مستطيلة أو دائرية وتشمل صورة الراعى الصالح متبادلة مع صور أشخاص يحملون الصولجان ولفافات الورق. التصوير على الجزء العلوى من الجدار والأجزاء الهلالية الشكل تمثل اجتماع الرسل للطعام بالرغم من عدم تمثيل المائدة (صورة ١٥٧)، إلى جانب مناظر أخرى دينية من أهمها منظر المسيح على هيئة الفلاسفة جالسا على صخرة ويقرأ من لفافة ورقية، بينما مصور أسفله مناظر للخراف والماعز ترعى بين الحشائش. لاشك وأن هذه الصور الرمزية توضح مدى انتشار المسيحية فى تلك الآونة كما توضح أيضا الاتجاه الفنى فى تسطيح المناظر المصورة بعد إلغاء عناصر عمق المنظور وأيضا يتميز التصوير عامة باستخدام الطريقة التأثرية.

من الملاحظ أن التصوير الرومانى منذ أواخر القرن الثالث عاد مرة أخرى إلى التراث السابق المتمثل فى أساليب بومبى بعد أن هجر الفنانون الطريقة التخطيطية التى كانت سائدة من قبل ورجعوا مرة أخرى إلى العناصر المعمارية وتعدد الأبعاد فى عمق المنظور بالإضافة لعناصر الأسلوب الثالث.

التصوير فى عصر دقلديانوس (٢٨٤ - ٣٠٥) يمثل عودة مرة أخرى إلى الأسلوب الثالث لبومبى، وكمثال لهذا الاتجاه التصوير على السقف القبوى بحجرة الدفن بجبانة Pretestato التى ترجع إلى ٢٨٠م. (صورة ١٥٨). التصوير على هذا

التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم

القبو المشكل من أجزاء هرمية كل منها قسم إلى أربعة مناطق زخرفت كل منها بأشكال الدوائر والزهور والطيور، بينما صور على الجزء السفلى من هذه المناطق مشاهد رمزية للفصول الأربعة وأقزام يقومون بالعمل.

فوق جدران مقبرة بجمبانه Domilella يأخذ التصوير الطابع المعماري بتقليد شكل الإفريز السفلى باللوحات المرمرية، بينما يعلوه إفريز آخر مصور عليه زهور، يعلوه الجزء الرئيسى من الجدار والمصور على أعمدة تحصر بينها لوحات لشخصيات منفردة أو فى جماعات كما فى اللوحة الوسطى. هذه الأعمدة تحمل من أعلى سنادة تبدو وكأنها تحمل السقف القبوى المزخرف بأشكال هندسية دائرية وهلالية. فى هذا التصوير حتى وإن استخدمت فيه الأشكال المعمارية من الأسلوب الثانى، إلا أن هذه العناصر المعمارية أصبحت مجرد وسيلة لملء فراغ الجدار، كما يلاحظ فى هذا التصوير العودة مرة أخرى لأسلوب التطعيم المرمرى، الذى لم يقتصر على جدران المنازل ولكن شمل أيضا جدران المقابر حيث صور فى المنطقة السفلى من الجدار مناظر الحدائق للرمز للجنة، وخصص الجزء الأوسط لتقليد التطعيم المرمرى، والجزء العلوى صور بلوحات واسعة تكاد تلامس بعضها البعض الآخر، بينما صورت أعمدة عند الأركان للإيحاء بأنها تحمل السقف القبوى مثلما فى مقبرة دوميتلا بروما.

هذه العناصر الزخرفية فى فن التصوير فى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع استمرت خلال هذا القرن الذى سادت فيه المسيحية وفقد التصوير الجدارى أهميته وتنازل عنها للموزايكو وبالتالي فقد كل هذا المجد الذى أحرزه عبر القرون الماضية واقتصر التصوير - إن وجد - على الموضوعات المسيحية أو الخطوط المتشابكة الصغيرة.

الباب الثانى

الموزاييك والرومانى

الموزاييكو الرومانى

كان للإغريق السبق فى مجال تزيين أرضيات مبانيهم العامة والخاصة بلوحات من الموزاييكو الذى استخدموا لتنفيذه أولا الحصى ثم الأحجار المختلفة ومنها المرمرية والتراكوتا فى أشكال غير منتظمة ثم فى شكل مكعبات أو متوازى مستطيلات مما يطلق عليه قطع الفسيفساء استخدموا لها طرق تنفيذية وعناصر زخرفية متعددة حولت هذه الأرضيات إلى لوحات نفذوا فيها جميع ابداعاتهم الفنية.

استطاع الرومان الاستفادة من هذا التراث الضخم لفن الموزاييكو لتزيين أرضيات منازلهم ومعابدهم وحماماتهم ثم بعد ذلك أيضا مقابرهم، ولذلك ولكى نتفهم مميزات فن الموزاييكو الرومانى لابد لنا من استعراض الطرق التنفيذية التى استخدمها الرومان فى هذا الفن خاصة وأن الطرق التنفيذية اليونانية استخدمت كما هى فى الفن الرومانى مع بعض التغييرات الطفيفة التى ارتبطت أساسا بظروف فنية تبعا لذوق الرومان، أيضا استمرت نوعية الموضوعات فى العصر الرومانى كما كانت فى الفن اليونانى مع بعض التجديدات التى فرضها العصر والذوق العام.

طريقة إعداد الأرضية لعمل لوحات الموزايكو :

أشار كل من فيتروفيوس (5 - 3, 1, VII) وبلينيوس (XXXVI, 186 -

187) إلى طريقة إعداد الأرضية المخصصة للموزايكو: بعد تسوية الأرضية وتجفيفها تماما توضع طبقة الـ statumen من الحصى الكبير أو من دبش الأحجار، ثم توضع فوقها طبقة الـ rudus التى يبلغ سمكها ٢٥ سم وهى مكونة من ثلاثة أجزاء من الأحجار المفتتة وجزء من الجص، ثم تفرش فوقها طبقة الـ nucleus التى يبلغ سمكها ١٢ سم والمكونة من عجينة مسحوق التراكوتا والجص، وبعد أن تجف هذه

الطبقة يحدد فوقها الخطوط الإرشادية لعناصر لوحة الموزايكو ثم تغطى بطبقة رقيقة من الجص ومسحوق التراكوتا لتلوين اللوحة، وبهذه الطريقة تتحول الأرضية إلى سطح لامع ومصقول حيث تثبت عليها قطع الموزايكو بواسطة خليط من الجص والرمل.

الطرق التنفيذية لعمل لوحات الموزايكو :

أولاً - طريقة الـ opus signinum :

أقدم الطرق التنفيذية فى الموزايكو هى الطريقة المعروفة باسم الـ opus signinum. فى هذه الطريقة استخدم الحصى لعمل لوحة الموزايكو وذلك بأشكاله المختلفة وألوانه المتعددة، غير أنه أحياناً ما كان يستخدم مع هذا الحصى قطع حجرية صغيرة من أنواع مختلفة غير منتظمة الشكل ومن أهم هذه الأحجار الحجر الجيرى والمرمر بالإضافة لقطع من التراكوتا. فى العادة كان يستخدم لهذه الطريقة الحصى إما بمفرده وإما أن يستخدم مع الحصى قطع الأحجار وإما أن يستخدم مع الحصى والأحجار قطع التراكوتا وفى هذه الحالة استخدم الحصى كعنصر أساسى فى التكوين، حيث تثبت هذه المكونات فى الأرضية عن طريقة المونة من الجص والرمل وأحياناً يضاف إليها مسحوق التراكوتا لاضفاء اللون الوردى الفاتح على لوحة الموزايكو.

فى البداية اقتصرت هذه الطريقة على مجرد تبليط الأرضية ولذلك لم تتضمن هذه النوعية من الموزايكو أية عناصر زخرفية. بعد اتمام تثبيت قطع الأحجار والحصى يتم تنظيف السطح الخارجى للموزايكو وتلميعه.

الأمثلة على هذه الطريقة القديمة عثر عليها فى Gordion فى فريجيا بآسيا الصغرى من القرن الثامن ق.م. وبالرغم من ذلك فإن الأصل لا بد وأنه كان فى بلاد اليونان نظراً لأن التطور فى هذه النوعية من الموزايكو أى باستخدام عناصر

زخرفية به لم تتم إلا في منتصف القرن الخامس ق.م. في بلاد اليونان ومنها انتشرت إلى أجزاء أخرى خلال القرن الرابع ق.م. لقد قدمت Olynthus^(٩٥). أكبر مجموعة من لوحات الموزايكو المنفذة بالحصى بالإضافة إلى عدة أماكن في بلاد اليونان وآسيا الصغرى وصقلية^(٩٦). أجمل لوحات الموزايكو المنفذة في الحصى سواء من الناحية الفنية أو التنفيذية هي لوحات موزايكو Pella^(٩٧) عاصمة مقدونيا، إذ عثر في مبنيين ملحقين بالقصر الملكي على قطعتين من الموزايكو منفذتين بطريقة الـ signinum. استخدم الفنان في إحدى القطعتين الخط التحديدي لتحديد الأشكال المصورة والتفصيلات الداخلية عن طريق استخدام شرائح الرصاص. في قطعة الموزايكو الأخرى استخدم الفنان طريقة التظليل باستخدام درجات مختلفة من ألوان الحصى مع استخدام شرائح الرصاص لتسهيل ترتيب درجات اللون سواء بالنسبة للحدود الخارجية للأشكال المصورة سواء بالنسبة للتفصيلات الداخلية. في حالة استخدام لونين فقط أحدهما للخلفية والأخرى للصور لا يتحقق للمناظر المصورة بعد العمق ولذلك تبدو الصور مسطحة تكاد تنفصل عن الخلفية، أما في الحالة الثانية باستخدام التظليل فإن الأبعاد الثلاثية للشكل المصور تتحقق ويتحقق معها قواعد المنظور. تنفيذ اللوحتين بأسلوبين مختلفين في مبنيين يرجعان لأواخر القرن الرابع ٣٣٠ - ٣٠٠ ق.م. يوضح أن استخدام قواعد معينة تتبع أو تبتعد عن قواعد المنظور خضعت للذوق العام وليس للتطور الزمني. قطعة الموزايكو المنفذة فقط باللونين الأبيض والأسود تصور صيد الأسود المأخوذ من أرشيف الفن اليوناني (صورة ١٥٩) صور على خلفية سوداء صيادان أحدهما مزود بالخنجر والآخر بالسيف يتوسطهما أسد غاضب. اللوحة الأخرى المستخدمة بها التظليل (صورة ١٦٠) تصور منظر لصيد الغزال: الصيادان هنا أحدهما يرفع سيفه لضرب الغزال بينما الآخر على وشك الانقضاض ببساطته على الفريسة، بينما مصور كلب يساعد في عملية الصيد. اللوحة محاطة بإطار عريض من العناصر النباتية المتشابكة يحيط بها إطار آخر من عنصر الموجة المتتالية.

هذان المثالان من بلا يوضحان التطور فى أسلوب ال signinum حيث لم تقتصر اللوحة على مجرد تثبيت الحصى ولكن اضيفت للوحات الموزايكو صور الأشخاص والحيوانات والزخارف النباتية والهندسية. فى هذه المرحلة استخدم الفنان ليس فقط الحصى ولكن أحيانا قطع صغيرة من الأحجار من اللون الأحمر المائل للبنى أو الأصفر لتظليل الأشكال المصورة، كذلك استخدم الفنان الأحجار البيضاء لعمل المقلة فى العيون مع ثبت هذه الأحجار من الوسط وتطعيمها بأحجار صغيرة سوداء للحدقة، أما بالنسبة لتنفيذ الدروع فقد استخدمت قطع حجرية صغيرة من البروفير للون الأحمر، والألبستر للون الأصفر. يلاحظ فى هذه المرحلة أن الحصى لم يوضع بنظام فى الخلفية وفى صور الأشخاص والحيوانات مما يؤدى إلى ظهور فراغات فى الأجسام والخلفية، أما بالنسبة للخطوط التحديدية سواء بالنسبة للأشخاص أو الحيوانات أو الزخارف الهندسية فقد استخدم الفنانون خطأ تحديدا يحفر فى المونة قبل تمام جفافها مثلما فى ديلوس ورودس أو بعض المراكز الهلنستية الأخرى، أما فى مصر ومقدونيا فقد استخدم للخط التحديدى شرائح من الرصاص يتم تثبيتها على طول هذه الخطوط التحديدية ثم توضع قطع الحصى بمحاذاة هذه الشرائح الرصاصية، ولذلك تتسم الأجزاء القريبة من هذه الخطوط بانتظام الحصى بها.

بالرغم من أنه تم تنفيذ احدى لوحتى بلا بالتظليل إلا أن الأمثلة الأكثر تقدما يمكن أن نجدها فى أثينة وكورنيث وسيكيون وسيرطة وبرينى وأوليمبيا، بينما ظل استخدام الحصى بلونين فقط فى أمثلة فى بلا ورودس وصقلية والإسكندرية، إلا أن الفنانين بدءوا يستخدمون إلى جانب الحصى عدد قليل من القطع الحجرية وكمثال على هذا صور الكنتاوريوس من رودس حيث استخدم فقط اللونان الأسود والأبيض (صورة ١٦١).

تطور طريقة الـ Signinum:

حظيت طريقة الـ opus signinum حظيت بتطور جديد يعتبر حلقة الوصل بين الـ signinum والـ tessellatum حيث استمر استخدام الحصى فى هذه المرحلة أيضا، ولكن على نطاق ضيق للغاية لإضفاء المزيد من التأثير اللونى على اللوحة المصورة. فى هذه المرحلة استخدمت بشكل متزايد قطع الأحجار المختلفة وانتظمت سطوح هذه القطع واتخذت الشكل المربع أو المستطيل وهى قطع يمكن أن نطلق عليها اسم فسيفساء tesserae. زاد الاهتمام فى هذه المرحلة بوضع الـ tesserae بنظام متتالى باستخدام شرائح الرصاص بسمك مختلف وإضفاء التراكوتا للمونة وبالتالي تكونت تلك المونة من الجص والرمل ومسحوق التراكوتا التى يكسب اللوحة اللون الوردى.

لقد اختلف العلماء فى تحديد المركز الفنى الذى قام بهذا التطوير فبعض العلماء يعتقد أن صقلية هى مركز هذا التطوير حيث عثر فى Morgantina بصقلية^(٩٧) على لوحات موزايكو منفذة بهذه الطريقة ومن أهمها لوحة جانيميدس (صورة ١٦٢). هذه اللوحة منفذة فى أغلبها من قطع الفسيفساء وإلى جانبها عدد محدود من الحصى وشرائح من الحجر الجيرى. يعتقد هؤلاء العلماء أن هذه التقنية الجديدة التى ابتكرت أساسا فى صقلية ربما فى سيراكوزا قد انتقلت إلى الإسكندرية عن طريق لوحات الموزايكو التى كانت فى السفينة الشهيرة التى أهداها هيرون الثانى إلى الملك البطلمى، وأنه انتشرت هذه التقنية من الإسكندرية إلى المراكز الفنية الهلنستية الأخرى. بعض العلماء يعتقد بالعكس أن الإسكندرية يجب أن تكون موطن هذا التطوير خاصة مع الكشف عن لوحاتى موزايكو أحدهما ترجع إلى أواخر القرن الرابع ق. م. استخدم فيها الحصى بشكل أساسى واللوحة الأخرى استخدم فيها الحصى بشكل محدود للغاية فى الوقت الذى استخدمت فيه الأحجار بشكل الفسيفساء tesserae وذلك فى اللوحة الشهيرة التى عثر عليها فى الشاطبى وهى لوحة ضخمة يبلغ طولها ٥٢٥ سم وعرضها ٣٩٥ سم (صورة ١٦٣). اللوحة الرئيسية تصور صيد الغزال حيث صور ثلاث

رجال مجنحون يقومون بالصيد. أحدهم في الجانب الأيمن من اللوحة مفقود ولم يتبق منه إلا الساقين، بينما الأيروس الأوسط يقوم بالقضاء على الغزال الذي يهجم بالوقوف للهرب، بينما يحاول الأيروس الثالث مساعدة زميله في القبض. اللوحة محاطة بعدة أطر أولها من الداخل للخارج أوراق نباتية ثم إطار عريض من الحيوانات الحقيقية والخيالية ثم إطار ثالث من عنصر الجديلة المتداخلة التي سوف تنتشر جدا في المراكز الهندسية والموزايكو الروماني، ثم إطار رابع من العناصر الهندسية على شكل المربعات. الخلفية في هذا الموزايكو سوداء، بينما استخدم اللون الأبيض لأجسام الرجال واللون الوردى لحدود الأجسام والتفصيلات الداخلية. الشعر باللون الأصفر والعيون استخدم لها الحجر الأبيض مع وجود الثقب في الوسط للتطعيم بالحصى الأسود. ألوان أجسام الحيوانات باللون الأصفر والبقع باللون الأسود والرمادى الغامق. شرائح الرصاص استخدمت لتحديد الأجسام والتفصيلات الداخلية، أما الحصى فقد استخدم أساساً في الشعر لتكثيف التأثير اللونى للصور. بقية المنظر كله استخدم له قطع الـ tesserae مما يمهد حقيقة لطريقة الـ tessellatum^(٩٨).

طريقة الـ opus seclile :

استخدم منذ البداية ومعاصرا لطريقة الـ opus signinum شرائح مرمرية فقط تثبت في المونة أطلق عليهم opus seclile، غير أن هذه الطريقة لم تلق شيوعاً وبالتالي لم يتم تطويرها واستمرت تستخدم فقط لتبليط الأرضيات دون أن تتضمن أية زخارف، غير أنها انتشرت في الموزايكو الروماني وخاصة لتنفيذ العناصر الهندسية مثل شكل المكعبات المنفذة بطريقة المنظور التي أطلق عليها بلينيوس اسم scutulatum، ثم استخدمت في العصر الإمبراطورى لتشكيل العناصر النباتية وفي العصر الفلافي نفنت بالشرائح المرمرية لوحات كاملة عرفت باسم الترصيع المرمرى وزاد انتشار هذه النوعية في القرن الثانى الميلادى لتشكيل المناظر المصورة، ولذلك اقتصر التطوير في طرق تنفيذ الموزايكو لدى الإغريق فقط على الـ singninum وليس الـ seclile.

طريقة الـ opus tessellatum :

هى الطريقة التى توصل إليها الإغريق منذ منتصف القرن الثالث ق.م. بعد الاستغناء نهائياً عن الحصى واستخدام قطع حجرية صغيرة من الأحجار المختلفة ومنها المرمرية بالإضافة لقطع التراكوتا والزجاج. تتميز قطع الفسيفساء فى هذه الطريقة بانتظام أشكالها المربعة أو المستطيلة التى لا يتجاوز أطوالها العشرة ملليمترات وذلك بالنسبة للصورة، أما بالنسبة للزخارف الهندسية فإن أطوال أضلاع القطع لم يكن يتجاوز الثمانية ملليمترات. استخدم فى هذه الطريقة الرصاص فى شكل شرائح لضمان ترتيب قطع الفسيفساء فى صفوف طولية، غير أن هذا لم يمنع ترتيب القطع بشكل غير منتظم خاصة فى الأماكن ذات الخطوط المنحنية والتى لا تسمح بوضع القطع فى صفوف، أما بالنسبة للمونة المستخدمة لتثبيت قطع الفسيفساء فى الأرضية وهى الطبقة العليا من طبقات إعداد الأرضية، فإنها تشكلت من ثلاث طبقات وليس من طبقة واحدة كما كان الحال فى الطريقة السابقة نظراً لدقة قطع الفسيفساء وسهولة فقدتها، لذلك كانت الطبقة الأولى السفلية من الملاط تتكون من الجص والرمل ذى الحبيبات الكبيرة، أو يخلط الجص مع اللبش الحجري أو الجص مع حصى رقيق ويبلغ سمك هذه الطبقة من ١٠ - ٢٠ مم. الطبقة الثانية تتكون من الجص مع مسحوق التراكوتا أو من الجص مع رمل ذى حبيبات كبيرة ويقل سمك هذه الطبقة نسبياً عن الطبقة السفلى. الطبقة الثالثة وهى الطبقة العليا من الملاط التى يثبت قطع الفسيفساء فيها فإنها تتميز بأن سمكها محدود للغاية وتتكون من الجص مع بودرة التراكوتا أو تتكون من الجص بمفرده. كان الملاط فى العصر الرومانى يتكون من الجص ورماد النباتات مما يكسبه اللون الرمادى المميز للموزايكو الرومانى.

هذه الطريقة الجديدة فى فن الموزايكو انتشرت فى كل العالم الهلنستى منذ نهاية القرن الثالث ق.م. ووصلت إلى ذروة الإتقان خلال القرن الثانى، مع تنوع الموضوعات المصورة بالإضافة إلى التنوع الضخم فى العناصر الزخرفية الهندسية مع تألق الألوان وتعدد درجاتها، مما حقق للموزايكو من خلال هذه الطريقة تأثيراً

لونيا يضاهي اللوحات المصورة، ومما سمح لبقاء هذه الطريقة طوال العصر الهلنستي والرومانى.

خير الأمثلة على استخدام طريقة الـ tessellatum نجدها فى لوحة ضخمة من الموزايكو عثر عليها فى تل طماى بالدلتا ومحفوظة الآن بالمتحف اليونانى-الرومانى بالإسكندرية (صورة ١٦٤). اللوحة تحمل امضاء الفنان الذى نفذها وهو سوفيلوس وعرفت اللوحة باسمه^(٩٩). تتكون اللوحة من لوحة رئيسية داخلية emblemata يحيط بها عدة إطارات وهى من الخارج إلى الداخل كالتالى: إطاران متتاليان ومتماثلان كل منهما يمثل زخرفة الأبراج الطويلة يفصل بينها حروزان على التوالى، وهذه الزخرفة منفذة باللون الأسود على خلفية بيضاء، ثم إطار عريض من المياندر (الخطوط المنحنية) المزدوج والمنفذ بالمنظور، ثم ثلاث من الشرائط الرقيقة، يليه شريط عريض من زخرفة الجداول التى تحتضن فى داخلها كؤوس الأزهار. اللوحة الرئيسية تمثل سيدة تضع على رأسها غطاء للرأس على شكل مقدمة سفينة وترتدى قميص عسكري فاخر يقتصر على حدود جذع السيدة المصور. تقبض السيدة بيدها على الصارى والعارضة وتتدلى من فوق رأسها شرائط من الجانبين والوجه ممثل بطريقة الـ $\frac{3}{4}$ وهو ممثل وبيضاوى الشكل، ويلاحظ هنا أن الفنان استطاع بقدرته على التحكم فى الألوان أن يبرز تأثير الضوء الساقط من أعلى الجانب الأيسر للوجه تاركاً بقية الوجه فى الظلال. الألوان المستخدمة فى هذه اللوحة تتدرج ما بين الوردى الفاتح والأبيض والرمادى الفاتح بدون أية حدود فى هذا التدرج، بينما خلفية المنظر ملونة باللون الرمادى المائل للأزرق ربما للإيحاء بالفضاء الخارجى. رتبت قطع الفسيفساء فى العادة بطريقة منتظمة باستخدام شرائح الرصاص فى الإطارات ذات الزخارف الهندسية، أما فى اللوحة الرئيسية فإن هذه الشرائح المعدنية لم تستخدم على الإطلاق نظراً لطبيعة الخطوط المنحنية فى اللوحة المصورة، ويلاحظ هنا الاتقان الفائق فى صقل قطع الفسيفساء مع استخدام

الطرق التنفيذية لعمل لوحات الموزايكو

tesserae صغيرة لتصوير ملامح السيدة وهى فسيفاء يمكن أن نطلق عليها vermicutalum التى ظهرت بعد ذلك، خاصة وأن الملائط فى هذه القطعة لون بحسب ألوان الفسيفساء المجاورة له. حقيقى أن كثير من العلماء اعتقدوا أن السيدة المصورة تجسد مدينة الإسكندرية خاصة لارتدائها مقدمة السفينة على رأسها ولللباس العسكرى الذى ترتديه على كتفها، إلا أن الدراسة المتأنية لأشكال تجسيد الإسكندرية سواء على العملة أو فى المنحوتات أثبتت أن هذه السيدة ليست تجسيد الإسكندرية، وإنما هى للملكة برينيكى الثانية زوجة الملك بطلميوس الرابع بعد انفراطها بالسلطة لغياب زوجها فى الحرب ضد السلوقيين حيث سكت النقود باسمها وألهمت ويبدو أنها ارتلت هذا الرى العسكرى فى هذه اللوحة لأنها مثلت وهى مؤلهة. اللوحة ترجع لنهاية القرن الثالث وبداية الثانى ق.م. خارج مصر يوجد عدد كبير من قطع الموزايكو نفذت بهذه الطريقة وكلها ترجع للقرن الثانى ق.م. ومعظمها يصور مناظر بحرية مثل الدلافين والأطفال الأسطورية وهى تمتطى هذه الدلافين أو مناظر للتريتون مع أطفال أسطورية أو مناظر مسرحية أو مناظر لديونيسوس المجنح وهو يمتطى الفهد أو النمر ويمسك بيده العصى المنتهية بالخرشوفة (صورة ١٦٥).

طريقة الـ opus vermicutalum :

بعد الانتشار الواسع لطريقة الـ tessellatum فى جميع أجزاء العالم الهلنستى وفى إيطاليا نفسها تطورت طريقة الـ tessellatum إلى طريقة الـ vermicutalum وفى هذه الطريقة استخدم الفنانون قطع فسيفاء متناهية فى الصغر تتراوح أطوال أضلاعها من ١ ملليمتر إلى ٤ ملليمتر. فى هذه الطريقة لم يهدف الفنان إلى ترتيب قطع الفسيفساء فى صفوف بقدر اهتمامه بإبراز التأثيرات اللونية على المنظر المصور، ولهذا الغرض استخدمت أيضاً قطع الأحجار ذات الألوان المتعددة مع تفضيل الأشكال المربعة وبشكل أقل الأشكال المستطيلة لقطع الفسيفساء هذه. هى هذه الطريقة لون الملائط فى كل أجزاء المنظر بحسب

الألوان التي تحيط به فتحوّلت لوحة الموزايكو إلى لوحة مرسومة. أيضاً يلاحظ أن استخدام شرائح الرصاص توقف في هذه الطريقة لعدم الحاجة إلى ترتيب قطع الفسيفساء في صفوف منتظمة، وإن كان الاستغناء عن هذه الشرائح لم يتم دفعة واحدة إذ استخدم في النماذج الأولى لهذه الطريقة. من أجمل الأمثلة على استخدام هذه الطريقة نجدها في ديلوس في منزل الأقنعة حيث صور ديونيسوس متوجاً بأكليل العنب جالساً على ظهر الليوبارد الذي تبدو وحشيته ويمسك في يد بالـ thirsos وفي اليد الأخرى بالدف (صورة ١٦٦). أيضاً بالإسكندرية عثر على مثال لهذه الطريقة في لوحة أخرى للملكة برينيكى الثانية والتي تصورها بنفس الرداء العسكري ونفس مقدمة السفينة وإن كانت اللوحة الرئيسية تأخذ الشكل المستدير وليس الشكل المربع وهي لوحة ترجع لأوائل القرن الثانى ق.م. أشهر اللوحات المستخدمة بها طريقة vermicutalum هي لوحة معركة الإسكندر مع داريوس التي عثر عليها في بومبي وسيأتى ذكرها لاحقاً. خلال القرن الأول ق.م. شاع المزج بين طريقتى الـ tessellatum والـ vermicutalum في المراكز الهلنستية ومنها الإسكندرية، كما شاع هذا المزج في قطع الموزايكو الرومانى في العصر الجمهورى وخلال العصر الإمبراطورى.

هذا الرونق الذى تحقق في الموزايكو الهلنستى وأصبح تراثاً لخدمة فن الموزايكو الرومانى، وبعد أن شاع بأساليبه المختلفة خلال العصر الجمهورى لوحظ خلال العصر الإمبراطورى تراجعاً في استخدام طريقة الـ vermicutalum وتفضيلاً لـ Tessellatum لسهولة تنفيذه ورخص تكلفته مع تكبير حجم قطع الفسيفساء لاتساع اللوحة الرئيسية على حساب العناصر الزخرفية والهندسية، عندئذ يمكن القول أن المفهوم والنظرة إلى الموزايكو تغيرت في العصر الرومانى عما كانت عليه في العصر الهلنستى الذى لم يؤمن أصحابه إلا بالجمال المطلق.

نوعيات لوحات الموزايكو

تنقسم لوحات الموزايكو إلى قسمين رئيسيين: ١ - لوحات موزايكو خالية من أية عناصر زخرفية وتعتمد في الأساس على نوعيات المواد المستخدمة لتشكيل هذه اللوحات بدون أن تتضمن أية تقسيمات داخلية، إذ تعتبر هذه اللوحات في هذه الحالة وحدة متكاملة لا يوجد بها جزء أفضل من الجزء الآخر. ٢ - لوحات موزايكو تعتمد في الأساس على الطرق التنفيذية المستخدمة بها، كما تعتمد على التقسيمات الداخلية وعلى استخدام العناصر الزخرفية المختلفة سواء كانت هندسية أو نباتية أو تصويرية، وفي هذه الحالة لا تتماثل جودة نوعيات قطع الفسيفساء داخل اللوحة ذاتها.

في النوعية الأولى الخالية من أية عناصر زخرفية استخدم لتنفيذها عامة إما مادة واحدة من لون واحد مثل الحصى أو شظيات من الحجر الجيري تثبت في الملاط السابق إعداده للوحة الموزايكو، وإما أن يستخدم حصى متعدد الألوان بدون تكوين شكل معين، أو تستخدم شظيات من الأحجار القائمة اللون على أن تترك بينها فراغات تثبت فيها شرائح مرمرية.

النوعية الثانية من لوحات الموزايكو أي المتضمنة للعناصر الزخرفية المختلفة تنقسم بدورها إلى أربعة تقسيمات: ١ - لوحات السجاجيد. ٢ - لوحات ثلاثية التقسيم. ٣ - لوحات متعددة الأقسام. ٤ - لوحات منفردة التكوين.

١ - لوحات السجاجيد :

تتميز هذه النوعية من لوحات الموزايكو بوجود لوحة رئيسية *emblemata* في مركز لوحة الموزايكو وتتميز بأنها الأكثر رونقاً بالنسبة لبقية أجزاء لوحة الموزايكو من حيث المواد المستخدمة في قطع الفسيفساء، وفي أحجام هذه القطع وفي طريقة تثبيتها في الملاط، ولزيد من التأثير لشد الانتباه نحو هذه اللوحة

المركزية الرئيسية تحاط هذه اللوحة الداخلية بعدة أطر تتفاوت في درجات تقنياتها حيث يتميز الأطر الأكثر قرباً من اللوحة المركزية بأنها الأجود في نوعيتها، بينما تقل هذه التقنية كلما اتجهنا نحو الأطر الخارجية، وجميع هذه الأطر تأخذ الشكل المربع أو المستطيل أو الدائري وفقاً لشكل اللوحة الرئيسية، وتنقسم عادة من الخارج إلى الداخل إلى ثلاثة أقسام:

أ - إطار خارجي:

إما أنه يقتصر على إطار واحد عريض وخالي من أية زخارف وينفذ في العادة باللون الفاتح، وإما أنه يكون مزخرفاً بزخرفة هندسية ذات طابع معماري مثل زخرفة الأبراج المتتالية لمزيد من الإيحاء بشكل السجاجيد (صورة ١٦٤).

ب - الأطر الوسطى:

وهي الأطر الأكثر ثراء من حيث عدد الأطر أو من حيث العناصر الزخرفية سواء كانت هندسية أو نباتية أو تصويرية نظراً لأن هذا القسم من الأطر يقوم بالدور الفعال نحو جذب الانتباه للوحة الرئيسية. هذه الأطر إما أن تكون خالية من أية زخارف وفي هذه الحالة تتكون من إطارات رقيقة مختلفة الألوان أو أن يكون الاختلاف في عرض الأطر مع اختلاف ألوانها، وإما أن يتكون من عدة أطر بعضها مزخرف والبعض الآخر خالي من الزخارف على أن تتناوب الأطر المزخرفة مع الأطر الخالية، وإما أن يكون مكوناً من إطار واحد عريض مزخرفاً بعناصر هندسية مثل المكعبات المنفذة بالمنظور أو عنصر الخطوط المنثنية maender أو عنصر الجديلة أو عنصر الموجة المتتالية.

ج - الإطار الداخلي:

وهو إما أن يكون خالياً من أية زخارف ويقتصر على مجرد شريط يحيط باللوحة الرئيسية، وإما أن يكون هذا الإطار مزخرفاً بالكامل وهذه النوعية هي

الأكثر انتشارا وفي العادة تستخدم لزخرفة هذا الإطار عناصر هندسية أو نباتية أو تصويرية.

د - اللوحة الرئيسية :

وهي اللوحة التي تتوسط لوحة الموزايكو وهي إما أن تأخذ الشكل المربع أو المستطيل وأحيانا المستدير، وبالتالي تأخذ بقية الأطر نفس شكل اللوحة المركزية، وفي الغالب يتوافق شكل اللوحة مع الحجرة التي تزين أرضيتها لوحة الموزايكو هذه، وإن كان هناك أمثلة قليلة للغاية في العالم الهلنستي وخاصة في ديلوس استخدمت لها لوحة دائرية في مكان مربع أو مستطيل. يلاحظ أيضاً أن اللوحة المركزية إما أن يتم تنفيذها مباشرة على أرضية مكان لوحة الموزايكو وفي هذه الحالة تعرف اللوحة المركزية باسم *emblema* وإما أن تعد اللوحة في مكان آخر على قاعدة من الجص أو من الحجر أو من التراكوتا وعندئذ يطلق عليها اسم *emblemata*، وهذه النوعية الأخيرة يمكن نقلها من مكان لآخر ومن قطر لآخر. طريقة الـ *emblemata* شاعت في العصر الهلنستي خاصة بالنسبة للوحات المحدودة المساحة وفي الغالب تنفذ بطريقة الـ *vermiculatum*، كما انتشرت أيضاً خلال العصر الروماني حيث عثر في مدينة بومبي على ثلاثين *emblemata* بعضها مستورد من الشرق الهلنستي وبعضها الآخر مصنع محلياً، وقد زاد استخدام هذه النوعية في العصر الروماني خاصة في القرن الثاني الميلادي كما يشهد على ذلك العديد من الأمثلة في أوستيا ميناء روما، وإن لم يعرف ما إذا كانت هذه الـ *emblemata* منقولة من الخارج عن طريق البحار أو البحارة أو أن تصنعها تم محلياً.

٢ - اللوحات ثلاثية التقسيم :

وهي لوحات تنقسم في موضوعاتها إلى ثلاثة أقسام يتفرد كل قسم بخصائصه دون أي ترابط فيما بينهم وبدون محاولة تركيز الانتباه نحو جزء دون

الآخر: هذه النوعية ترجع إلى العصر الهلنستي مثلما فى موزايكو منزل الأقنعة بديلوس وموزايكو الميدوزا بالقبارى (صورة ١٦٧). والمثال الأخير يصور رأس الميدوزا وسط الدرع دون أن تنحصر هذه الرأس فى الدائرة الداخلية للدرع وإنما تتداخل مع زخارف الدرع ذاته التى استخدم لها عناصر قشرا السمك المنقسم طوليا من الوسط والمنفذ بطريقة ال *vermiculatum* بألوان متعددة. يحيط بدرع الميدوزا من الجانبين إطاران مستطيلان مصور عليهما ثمار وفواكه وزهور تتخذ الشكل الطبيعى. يحيط بهذه الأقسام الثلاثة الأطر الخارجية المدورة بعناصر هندسية مثل الميандр والمعين. من الملاحظ أن شكل الميدوزا كانت من أكثر الأشكال الزخرفية شيوعا فى لوحات الموزايكو الهلنستى والرومانى، إلا أن دراسة التطورات الخاصة بشكل الميدوزا خلال هذين العصرين والرومانى توضح اختلافا فى الأسلوب الفنى، ففي المرحلة الأولى كانت رأس الميدوزا تحتل الدائرة الداخلية للدرع الذى كان يزخرف دائما بزخرفة قشرا السمك الذى كانت أشكاله تميل للاستطالة ويتميز بتعدد ألوانه مما شكل وحدة فنية ما بين قشرا السمك ورأس الميدوزا. فى المرحلة الثانية بعدت رأس الميدوزا عن الشكل الواقعى وأصبحت تنفذ بالطريقة التخطيطية بينما اتخذت حواف قشرا السمك الشكل المستدير. فى المرحلة الثالثة لم تعد رأس الميدوزا محصورة داخل الدائرة الداخلية للدرع، وإنما تداخلت مع زخارف الدرع ذاتها كما فى مثال القبارى كما تغيرت حواف قشرا السمك واتخذت شكل المثلث. فى العصر الرومانى صورت رأس الميدوزا بدون الدرع كلوحة مستقلة بذاتها، بينما استخدمت أشكال الدروع كوحدات زخرفية مستقلة توسطتها صور الأزهار أو صور الأشخاص أو الحيوانات.

٣ - لوحات متعددة التقسيمات :

وهى لوحات الموزايكو المقسم داخليا إلى عدة أقسام ذات موضوعات مختلفة، ولم تظهر هذه النوعية من لوحات الموزايكو إلا فى العصر الرومانى.

٤ - لوحات منفردة التكوين :

المقصود بهذه النوعية من الموزايكو اللوحات التي تقتصر فقط على شكل واحد زخرفي مثل عناصر مأخوذة من الطبيعة مثل الطيور والثعابين والأسماك المختلفة أو الأقزام أو النباتات المختلفة وخاصة المائية منها أو الأشكال الهندسية. هذه النوعية من اللوحات ظهرت في العصر الهلنستي واستمرت أيضاً في العصر الروماني حيث تغلبت الأشكال الهندسية كعنصر أساسي ووحيد للوحة الموزايكو خلال القرنين الأول والثاني، أما خلال القرن الثالث فقد شاعت في هذه اللوحات مناظر الصيد أو مناظر من السيرك.

العناصر الزخرفية بأطر لوحات الموزايكو

تنقسم العناصر الزخرفية بالأطر المحيطة بلوحات المزيكو إلى أربعة

أنواع:

أولاً - شرائط ذات لون واحد :

استخدم هذا النوع من الشرائط في جميع اللوحات سواء كشرائط قائم بذاته، أو كإطار لتحديد اللوحات المصورة أو كوسيلة لفصل عنصرين زخرفيين، وعادة ما كانت ألوان هذه الشرائط سوداء أو بيضاء أو حمراء واللون الأخير كان الأكثر استعمالاً، كما يلاحظ أن استخدام شرائط من لون واحد كعنصر زخرفي في حد ذاته لم يستخدم إلا بدءاً من منتصف القرن الثاني ق.م. واستمر بعد ذلك في العصر الروماني.

ثانياً - شرائط مزخرفة بعناصر هندسية :

وهي شرائط مزخرفة بمختلف العناصر الهندسية وهي متنوعة وتنقسم

بدورها إلى :

١ - شكل المربعات :

وهو شكل يتماثل مع شكل رقعة الشطرنج. هذا النوع من الزخارف ذات الشكل المربع إما أنها تمثل بالوضع الأفقى أو بالوضع المائل فى صف واحد أو فى عدة صفوف. الأمثلة على هذه النوعية من الزخارف توجد فى مصر وفى روما؛ حيث استخدمت شرائط من المربعات بالوضع الأفقى فى صفوف مختلفة الألوان كما فى منزل Dei geifi من عصر سولا، والمنزل الذهبى من عصر نيرون، أما فى بومبى فقد استخدم هذا النوع من الشرائط الزخرفية بلونين فقط هما الأسود والأبيض مثلما فى فيلا ميستيري ومنزل Labirinti، كما استخدم أيضا فى أجزاء أخرى من إيطاليا بالإضافة لديلوس. استمر هذا العنصر الزخرفى أيضا طوال العصر الإمبراطورى مع تفضيل وضع قطع الفسيفساء بالوضع المائل.

٢ - شكل الأمواج المتتالية :

وهى زخرفة منتشرة فى جميع أجزاء حوض البحر الأبيض ومنها إيطاليا حيث توجد أمثلة لها فى بومبى، ولقد استخدمت هذه الزخرفة فى العادة عند حواف لوحات الموزايكو (صورة ١٦٨).

٣ - زخرفة الأبراج :

وهى زخرفة تتشابه مع شكل الأبراج التى يفصل بينها حزوزان متماثل ارتفاعهما مع ثلث ارتفاع الأبراج (لوحة برنيكى الثانية) وفى العادة يكون لون البرج مخالفا للون الخلفية. تعتبر زخرفة الأبراج هذه أكثر العناصر الزخرفية انتشارا سواء فى العصر الهلنستى أو الرومانى لطابعها المعمارى وارتباطها أيضا بفن النسيج. توجد أمثلة عديدة لهذا النوع من الزخارف فى جميع المراكز الهلنستية بحوض البحر الأبيض وفى روما وبومبى ومالطة، إلا أن الحزوزات الفاصلة بين هذه الأبراج أصبحت ثلاثية بدلا من ثنائية مما أكسبها طابعا معماريا حقيقيا.

٤ - زخرفة الشرائط المجدولة :

ترجع هذه النوعية من الزخارف في بداياتها للعصر الهلنستي، واستمرت أيضا في العصر الروماني وهي تنقسم إلى أربعة أقسام:

١ - رقيقة منفذة باستخدام شريطين فقط، وتتميز هذه النوعية من الجدران بتدرج ألوانها وكانت تستخدم للأطر المحيطة باللوحات الرئيسية. توجد أمثلة لهذه النوعية في مصر وبيلا بمقدونيا وبرجامة وديلوس وبومبي وروما وهذه النوعية سوف تنتشر كثيرا في الموزايكو المتأخر من العصر الإمبراطوري وكمثال لها قطعة موزايكو الفيوم (صورة ١٦٩).

٢ - النوع الثاني من هذه الجدران منفذة أيضا باستخدام شريطين إلا أنها تضم في داخلها كؤوس الأزهار والأمثلة نجدها في صورة ١٦٢ وكذلك لوحة سوفيلوس. أيضا توجد أمثلة من هذه النوعية بديلوس ومالطة وغيرها من المراكز الهلنستية الأخرى، أما في مدينة بومبي فقد عثر على أمثلة لها في سبع لوحات بالمنزل المختلفة بهذه المدينة، إلا أن أجمل الأمثلة توجد بمنزل الكنتاور لتدرج الألوان بهذه الشرائط وانقسام كأس الزهرة طوليا بتدرج لوني جميل مع وجود نقط بيضاء في مركز كأس الزهرة، وبالرغم من تعدد الألوان في هذه الأمثلة الرومانية إلا أنها فقلت الشكل الطبيعي لقورنت بالأمثلة الهلنستية الأخرى.

٣ - النوع الثالث من هذه الجدران نفذت باستخدام ثلاثة شرائط وهي نوعية لم تستخدم إلا في العصر الهلنستي المتأخر في مصر وبرجامة وبومبي حيث استخدمت هذه النوعية من الجدران كأطار للوحات المصورة بألوان متعددة مع استخدام اللون الأبيض لقلب الجديلة واللون الأسود لشرائطها.

٤ - النوع الرابع من هذه الزخرفة تتميز بازدواجيتها حيث استخدمت جديلتان بدلا من واحدة وهو ابتكار ينسب للرومان حيث استخدم كثيرا كعنصر أساسي زخرفي للوحات من العصر الإمبراطوري.

٥ - زخرفة الخطوط المثنوية (المياندر) :

يعد هذا العنصر من أكثر العناصر انتشارا في لوحات الموزايكو سواء في العصر الهلنستي أو الروماني. هذا العنصر الهندسي إما أن ينفذ بالشكل المسطح مثلما في (صورة ١٦٩)، وإما أن ينفذ بطريقة المنظور Perspective. أحيانا تقتصر الزخرفة على المياندر، وأحيانا أخرى يحصر هذا العنصر الزخرفي في داخلية مربعات فردية أو مزدوجة (صورة ١٦٤). استخدم المياندر في لوحات الموزايكو المنفذة بطريقة الـ signinum منذ بداية القرن الثالث ق.م. واستمر في أمثلة من الـ tessellatum طوال العصر الهلنستي في جميع المراكز الهلنستية، إلا أنه لم يستخدم في الموزايكو الروماني إلا في القرن الأخير ق.م. كما يلاحظ أيضا أن استخدام المربعات المتداخلة في وسط المياندر لم يظهر إلا في العصر الروماني، وفي الوقت ذاته لم يستحب الرومان استخدام المياندر بالمنظور، بل فضلوا عليه المياندر المسطح مع اثرائه بالألوان المتعددة. على العموم فإن هذا العنصر الزخرفي استخدم لإحاطة الصورة الرئيسية في لوحات موزايكو السجاجيد، أو استخدم في الجزء الخارجي من الأطر الوسطى، وفي جميع الأحوال وعند استخدام عنصر المياندر لم يكن يستخدم معه عنصر زخرفي هندسي آخر.

٦ - زخرفة الأسنان Dentils :

أيضا هذه النوعية من الزخارف مرت بمرحلتين: في المرحلة الأولى اتخذت هذه الزخرفة شكل صف واحد من قطع الفسيفساء على خلفية مختلفة اللون بحيث كانت هذه الأسنان صغيرة الحجم وكمثال عليها قطعة الموزايكو بديلوس حيث لم تمثل زخرفة الأسنان زخرفة قائمة بذاتها وإنما ضمن عناصر أخرى زخرفية هندسية، ثم تطورت إلى التنفيذ بالمنظور وذلك في أواخر العصر الهلنستي، كما يشهد بذلك العديد من الأمثلة سواء في ديلوس أو رودس أو فينيقيا وأيضا في بومبي كما في موزايكو الاسكندر الشهير. بدءا من أواخر القرن الأول

العناصر الزخرفية بأطر لوحات الموزايكو

ق.م. أصبحت الأسنان أكثر حجماً واكتسبت أهمية بين الزخارف الأخرى حيث استخدمت في الكثير من الأمثلة في مدينة بومبي وفي هيركلانوم وفوق جبل الأفنتين بروما. خلال القرن الأول والثاني أصبح العنصر الزخرفي منتشراً وقائماً بذاته وخاصة كإطار للـ *emblemata* التي تزين الجدران كما في مقابر أوستيا وحماماتها، ولقد استمر انتشار هذا العنصر الزخرفي طوال العصر الروماني وفي جميع الولايات الرومانية. من الأمثلة على هذا النوع من الزخارف لوحة موزايكو من القرن الثاني الميلادي عثر عليها بكوم الدكة (صورة ١٧٠).

ثالثاً - شرائط مزخرفة بعناصر نباتية :

من أهم النباتات المستخدمة لتزيين الإطارات ذات العناصر النباتية هو نبات اللبلاب لتمييزه بسيقانه الملتوية وأوراق نباته التي تأخذ شكل القلوب، ولقد استخدم هذا العنصر الزخرفي في زخرفة الإطارات المحيطة بالصورة المركزية وكان أول استخدام له فوق لوحات منفذة بطريقة *signinum* ثم بعد ذلك في لوحات منفذة بطريقة الـ *tessellatum* (صورة ١٦٢)، كما أنه استخدم أيضاً في بلاد اليونان وفي مورجانتينا بصقلية وفي بومبي. بالإضافة لنبات اللبلاب استخدم أيضاً في هذه الزخارف نبات الأكانثوس والعنب بثماره التي شكلت في الغالب أشكال الجيرلاندا في أمثلة متعددة من برجامة وديلوس وبومبي منذ أواخر العصر الهلينيستي وخلال العصر الروماني.

رابعاً - شرائط مزخرفة بمناظر مصورة :

المقصود بالزخارف المصورة هنا ليس الإنسان الذي لم يستخدم على الإطلاق كعنصر زخرفي في الإطارات المحيطة بالمنظر المصور، ولكنه كان العنصر الرئيسي الزخرفي في ذات اللوحات الرئيسية، أما المناظر المصورة لهذه الإطارات فهي الحيوانات والكائنات البحرية أو البرية. بالنسبة لتصوير الحيوانات

فهناك عدد كبير من الأمثلة على استخدام الحيوانات فى زخرفة الإطارات المحيطة بلوحات الموزايكو سواء حيوانات حقيقية أو خيالية أو الاثنين معا. توجد هذه الأمثلة سواء فى مصر أو فى بقية أنحاء العالم الهلينستى، إلا أن هذه الأمثلة كلها ترجع إلى العصر الهلينستى، أما خلال العصر الرومانى فإن هذه الحيوانات لم تستخدم كعناصر زخرفية إلا فى اللوحات الرئيسية وفى هذه الحالة اقتصر الأمر على الحيوانات الحقيقية. أيضا من الزخارف المصورة تصوير الأسماك وخاصة الدلافين وهى عناصر زخرفية حظيت بأهمية فى زخرفة الأطر للوحات الموزايكو الرومانى ومن أجمل الأمثلة عليه فى موزايكو باليسترينا بالقرب من روما وكذلك فى عدة لوحات موزايكو من بومبى وصقلية بينما خارج إيطاليا توجد أمثلة فى رودس وبرجام وديلوس وكوس.

الموضوعات المصورة فى الموزايكو الرومانى

إذا كان الرومان قد استخدموا فى تنفيذ لوحات الموزايكو نفس الطرق التنفيذية التى سبقها إليهم الهلينستيون، فإن الرومان استخدموا أيضا نفس الموضوعات التى استخدمها الهلينستيون خاصة خلال العصر الجمهورى الذى يعكس تأثرا واضحا بالفن الهلينستى عامة وفى مجال التصوير والموزايكو خاصة، أما خلال العصر الإمبراطورى فإن هذا التأثير بدأ فى التقلص خاصة بعد خضوع الموزايكو لتأثير التصوير الجدارى الرومانى الذى كان قد نجح بدوره فى إبراز كيانه المستقل عن الشخصية الفنية الهلينستية، ولذلك فإنه عند الحديث عن الموضوعات المستخدمة فى الموزايكو الرومانى نجد موضوعات سبق تنفيذها فى الموزايكو الهلينستى وموضوعات أخرى مستحدثة.

يمكن تقسيم الموضوعات المصورة فى لوحات الموزايكو الرومانى إلى
سبعة أنواع:

١ - موضوعات أسطورية وهى قليلة الانتشار سواء فى العالم الهلينستى أو الرومانى لسببين أولهما أن اللوحة الرئيسية لم تكن تسمح إلا بتصوير منظر يقتصر على ثلاث شخصيات على الأكثر، والسبب الثانى لأن هذه المناظر الأسطورية كان يفضل تصويرها فى لوحات على جدران المنازل والفيلات كما فى التصوير الرومانى.

٢ - الموضوعات المستمدة من المسرح مثل المشاهد المسرحية، أو مناظر للممثلين بملابسهم فى هذه المسرحيات، أو تصوير أقنعة مسرحية أو تصوير ديونيسوس أو أتباعه. هذه النوعية من الموضوعات كانت الأكثر انتشارا فى الموزايكو نظرا للمكانة الرفيعة التى حظى بها المسرح والفنون المسرحية بين الهلينستيين والرومان.

٣ - موضوعات نوعية تصور الحيوانات والمخلوقات الخيالية مثل الكنتاوروس والجريفون والأشخاص المجنحة وهي موضوعات لاقت انتشارا واسعا في العالم الهلينستي والروماني.

٤ - موضوعات سياسية الهدف منها الدعاية السياسية لشخصيات حقيقية سواء كانت شخصيات سياسية مثلما في موزايكو الاسكندر الأكبر في مدينة بومبي، أو شخصيات عامة مثل الصور الشخصية في قطعة الموزايكو من العصر الفلافي. في العادة كانت هذه النوعية من الموضوعات قليلة الانتشار لطبيعة الموزايكو الذي كان مخصصا لتزيين الأرضيات.

٥ - مناظر تصور البيئات المختلفة بما فيها من نبات وأشجار وحيوان وطيور مثل المناظر النيلية أو المناظر الطبوغرافية للأماكن المختلفة، بالإضافة إلى ما هو معروف باسم xenia التي تصور عناصر الطبيعة الساكنة من كائنات بحرية وبواقي طعام وطيور، وكل هذه النوعية لاقت انتشارا واسعا في جميع أنحاء العالم الهلينستي والروماني.

٦ - تكوينات مركبة من العناصر الهندسية أو الصور المنفردة التي اقتضرت فقط على الموزايكو الروماني.

٧ - مناظر حقيقية لصيد الحيوانات الضارية، بالإضافة لألعاب السيرك وهي موضوعات اقتضرت أيضا على الموزايكو الروماني.

الموزاييك الروماني في العصر الجمهوري

التراث الضخم من الموزاييكو الهلينستي بكل عناصره الزخرفية وطرقه التنفيذية وموضوعاته المختلفة وجد طريقه إلى الفن الروماني لتزيين أراضي المعابد والمنازل والفيلا الرومانية خلال العصر الجمهوري كما يشهد على ذلك لوحات الموزاييكو العديدة التي تم الكشف عنها في مدينة بومبي وهركلانوم، بالإضافة للمواقع الأخرى في كامبانيا وبالقرب من روما وفي روما ذاتها. في بداية القرن الثاني ق.م. في مدينة بومبي استخدم الرومان طريقة *signinum* لعمل لوحات الموزاييكو بدون أن تتضمن هذه اللوحات أية عناصر زخرفية، إلا أنه وفي مرحلة تالية خلال نفس القرن بدأت لوحات الموزاييكو المنفذة بهذه الطريقة تتضمن عناصر هندسية مختلفة خاصة الأشكال المستطيلة والمائندر وغيرها من الأشكال الأخرى الهندسية. في نهاية القرن الثاني ق.م. بدأ استخدام طريقة الـ *tessellatum* في عمل لوحات الموزاييكو التي عكست طابعا هليينستيا، إلا أنه ومنذ بداية القرن الأول ق.م. استخدمت طريقة *vermiculatum* سواء لعمل لوحات كاملة أو لعمل *emblemata* كان الغرض منها تقليد اللوحات المرسومة، حيث عثر على ثلاثين منها معظمها على لوحات حجرية والبعض منها على لوحات خزفية. هذه الـ *emblemata* بعضها مستورد من الشرق الهلينستي والبعض الآخر مصنع محليا، ومن أمثلة لوحات الـ *emblemata* اثنتان من فيلا شيشرون ببومبي وتمثلان مناظر من الكوميديا الحديثة. لقد توقف عمل هذه الـ *emblemata* منذ عصر أغسطس لكي تعود مرة أخرى في القرن الثاني الميلادي، في ذات الوقت استمر استخدام طريقتي الـ *tessellatum* والـ *vermiculatum* في لوحات ذات موضوعات مختلفة وخاصة الموضوعات النوعية المرتبطة بالطبيعة الساكنة مثل مناظر الأطعمة المختلفة من أسماك أو طيور حية أو مذبوحة والمعروفة باسم

xenia ارتبطت في الأساس باسم مبتكرها سوسوس من برجامة حيث صور على قطعة موزايكو منظر بقايا للطعام والأدوات المستخدمة في هذا الطعام كما لو أنها تركت على المائدة بعد انتهاء الأكل. أيضا يرتبط بهذا الفنان تصوير الحمام الزاجل أثناء شربه للماء على أنية أو من النافورة^(١٠٠).

الأمثلة على لوحات الـ Xenia :

كمثال على انتشار هذين الموضوعين في الموزايكو الروماني قطعة الموزايكو التي اكتشفت في تيفولي بروما وترجع إلى نهاية القرن الثاني ق.م. اللوحة محفوظة في متحف الكابيتول بروما (صورة ١٧١). قطعة الموزايكو تقريبا مربعة الشكل ٩٨ x ٨٥ سم. وهي منفذة بطريقة الـ tessellatum. مصور فوق هذه اللوحة إناء معدني على شكل السلطانية المملوءة بالماء. على حافة الإناء تقف أربع حمامات من النوع الزاجل احدهن تخفض رأسها في الإناء لكي تشرب منه، بينما تستدير حمامة أخرى برأسها لكي تنظف ريشها، بالإضافة إلى وقوف حمامتين أخريتين وكل منهما تتجه برأسها إلى اتجاه مختلف، خلفية المنظر سوداء بينما استخدم اللون الأبيض لتصوير الحمام مع التظليل باللون الأسود.

قطعة أخرى من الموزايكو عثر عليها بتل الأفنتين بروما ترجع إلى أواخر القرن الثاني ق.م. اللوحة يبلغ طولها حوالي ٤,٠٥ مترا وهي منفذة بطريقة الـ tessellatum خلفية المنظر بيضاء بينما صورت بقايا الطعام باللون الأسود مثل هيكل سمكة وقواقع وبقايا أرجل بط ورأس دجاجة وجمبري وبعض الخضراوات (صورة ١٧٢).

هذه النوعية من موضوعات الموزايكو التي ابتكرها الفنان Sosos وأطلق عليها بلينيوس اسم asarotots (N.H. 36. 184) عثر على مثال لها من ديلوس والكثير من الأمثلة في بومبي وأماكن أخرى من إيطاليا^(١٠١). تتميز لوحات هذه

النوعية بأنها نفذت بألوان متعددة وتوضع على أرضيات ذات لون واحد فاتح مع عمل ظلال رقيقة للعناصر المصورة في هذه النوعية.

بمنزل الـ Fauno ببومبي وعند نهاية المدخل الـ Faucus الذي يؤدي إلى الأتريوم توجد لوحة طويلة تصور أقنعة مسرحية وسط مجموعة من الفواكه وثمار العنب وأوراقه بالإضافة إلى فواكه أخرى (صورة ١٧٣)، وعند الجناح الأيمن لأتريوم هذا المنزل توجد قطعة أخرى من الموزايكو تمثل نوعية أخرى من موضوعات الطبيعة الساكنة التي رأينا موضوعاتها في شكل لوحات صغيرة naiskos ضمن العناصر المعمارية للأسلوب الثاني والمعاصر لموزايكو بومبي: اللوحة (صورة ١٧٤) مقسمة إلى قسمين القسم العلوي منها يصور قط ينقض على عصفور، بينما القسم السفلي يصور بط نيلي من أسفله مصور قواقع وأسماك وعصفور صغير. عثر على نفس هذا الموضوع في موزايكو بفيلا Ardeatina فوق تل الأفنتين (صورة ١٧٥) حيث صور في الجزء العلوي القط وهو يهجم على طائر سمان بينما مصور من أسفل بطتان. هذه الأمثلة سواء في بومبي أو في روما ترجع للفترة ما بين منتصف ونهاية القرن الثاني ق.م.، غير أن هذه النوعية من عناصر الطبيعة الساكنة يبدو أنها استمرت لفترة طويلة حيث عثر على لوحة موزايكو مشابهة ترجع للعصر السفيري وموجودة الآن في متحف الفاتيكان (صورة ١٧٦).

لوحة أخرى (صورة ١٧٧) عثر عليها في منزل في capua تصور نفس الموضوع وإن كان مختلف في بعض التفاصيل. على طبق كبير برونزي تقف حمامة لكي تمد منقارها لتشرب الماء من الإناء، ويظهر على سطح الماء وريقات معدنية. على جانبي الحمامة مصور ببغاوان بألوانهما الزاهية وذيلهما الطويلة. الإناء المعدني موضوع فوق قاعدة مكعبة ومظلة ويوجد بجانبها فهد وفي الجانب الآخر مجموعة من الفواكه. الموضوع مأخوذ كالعادة من الأصل البرجامي، ولكن

يلاحظ الغياب الكامل للنسب في أحجام كل من الفهد والطيور، كما يلاحظ خطأ تصوير ظلال الفهد التي تبدو من خلفه - الموزايكو يرجع للفترة من ٨٠ - ٦٠ ق.م.

في نهاية الأتريوم بمنزل الـ Fauno تفتح حجرة الطعام الرئيسية بالفيلا ويجاورها من الجانبين حجرتان صغيرتان، الحجرة اليمنى مزينة أرضيتها بلوحة للأسماك والكائنات البحرية الأخرى (صورة ١٧٨) وهي مربعة الشكل يبلغ ضلعها ١,١٧ مترا محاطة من الخارج بإطارين الخارجى منها عبارة عن شريط أسود وآخر أبيض، ثم إطار عريض من الزخارف النباتية تحيط باللوحة. اللوحة تصور نوعيات مختلفة من الأسماك والرخويات صورت بمهارة فائقة تدل على الأصل الهلنستى لمثل تلك الموضوعات النوعية، وانتشار هذا العنصر الزخرفى فى أمثلة أخرى فى بومبى يدل على أن هذه اللوحة مأخوذة عن اسكتشات موجودة فى بومبى، كما تعكس العادة الرومانية فى إثارة المناقشات العامة أثناء تناول الطعام والتي يمكن أن تدور حول نوعيات الأسماك والكائنات البحرية خاصة إذا كانت الوليمة من هذه الأسماك. تعددت أمثلة الأسماك فى مدينة بومبى غير أن أجملها تلك التى كانت موجودة بمنزل VIII^(١٠٢) وموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى.

لوحات موزايكو أخرى بمنزل الـ Fauno :

أرضية الجناح الأيسر لحجرة الطعام بنفس الفيلا مزينة بلوحة ضخمة تعكس الاتجاه الأسطورى (صورة ١٨٠). تمثل اللوحة طفل أسطورى مجنح ربما كان ديونيسوس العائد منتصرا من الهند يمتطى نمرأ ويمسك بيده اليسرى باللجام، بينما يمسك بيده اليمنى بأنيمة معدنية ويظهر من فمه فرع نبات العنب. أرضية المشهد صخرية، اللوحة محاطة بإطار نباتى تتخلله أقنعة مسرحية يحيط به إطار آخر بعنصر الموجه المتتالية السوداء على خلفية بيضاء^(١٠٣). هذه اللوحة منفذة بطريقة الـ vermiculatum وهى من نوعيات لوحات الموزايكو السجاجيد وترجع للقرن الأول ق.م.

الموزايكو الروماني في العصر الجمهوري

بمناسبة الحديث عن لوحات الموزايكو ذات الموضوع الأسطوري توجد لوحة أخرى ذات طابع أسطوري عثر عليها في بومبي تصور ثيسبيوس خارجا من اللابرننت بعد قتله للوحش المينتاور وهو موضوع رأيناه في لوحة تصوير الأسلوب الرابع (صورة ١٨١) وتعتبر من الأمثلة القليلة للغاية في مجال الموزايكو، إذ كان يفضل تنفيذ هذه الأسطورة في مجال التصوير. المستوى الفني لهذه اللوحة متوسط وتظهر العيوب الفنية في تصوير جذع ثيسبيوس وفي الخلفية المعمارية.

أرضية الطريق المؤدى إلى الصالون exedra بنفس الفيلا مزخرفة بلوحات الموزايكو المأخوذ من البيئة النيلية والتي رأينا لوحات منها داخل الأسلوب الثانى المعماري أو الأسلوب الثالث الزخرفى. اللوحة الكبيرة مقسمة إلى ثلاث لوحات صغيرة تمثل حيوانات وطيور وكائنات بحرية وأخرى نهريّة وكلها مأخوذة من البيئة المصرية ومنفذة بطريقة الـ tessellatum (صورة ١٨٢). ممثل في اللوحة العليا البط النيلي وهو يسبح في المياه التي يخرج منها مقدمة جسم فرس النهر، وعلى الشاطئ الممثل بخط عريض قاتم يظهر ابن آوى وثعبان الكوبرا. في اللوحة الوسطى مصور نباتات نهريّة وقواقع يسبح بينها عدد من البط النيلي، أما في اللوحة الثالثة فإنه مصور بها طيور ونباتات نهريّة يسبح بينها البط النيلي ومصور في المقدمة طائر أبى قردان وتمساح.

لوحة الاسكندر الأكبر :

أرضية حجرة الـ exedra بهذه الفيلا مزينة بلوحة فريدة تصور معركة الإسكندر مع داريوس (صورة ١٧٩) والتي تعتبر من أجمل لوحات الموزايكو في العالم القديم، وهى من الأمثلة القليلة على نوعية الموضوعات السياسية الدعائية. نفذت هذه اللوحة بطريقة الـ vermiculatum حيث بلغ طول قطعة الفسيفساء من ٢ - ٣ ملليمتر ويظن أنه استخدم لتنفيذ هذه اللوحة ما يربو على مليون ونصف المليون قطعة. هذه اللوحة تم التعبير عنها كما لو كانت مرسومة

ويظن أن الفنان الإغريقي Philoxenus الذي ابتكر الطريقة التأثيرية والذي كان معاصرا لفترة فتوحات الإسكندر هو الذي ابتكر اللوحة الأصلية. اللوحة تمثل الحدث التاريخي لإحدى لحظات المعركة بين الملك الفارسي داريوس والإسكندر الأكبر في لحظة تقهقر الإسكندر ورفاقه أمام هجوم داريوس وقواته، فعلى الرغم من انتصار الإسكندر تاريخيا في تلك المعركة، إلا أن الفنان أراد تصوير تلك اللحظة التي يتقهقر فيها الإسكندر لإضفاء لمسة كبرياء للملك المنهزم (صورة ١٨٢). صغر حجم الفسيفساء ساعد الفنان على إبراز تدرج الألوان وبالتالي تحقيق العمق في المنظور. اللوحة صورت ثلاثة أبعاد في المنظور: البعد الأول يمثل أرض المعركة حيث صور الفنان الدروع والأحجار والجنود الساقطين على الأرض للإيحاء بجو المعركة. البعد الثاني في المنظور يمثل المعركة بين الفرس والإغريق حيث حرص الفنان على إظهار الاختلاف بينهما في الملابس والتسليح والفروق بين الجنسين، أما البعد الثالث من هذه اللوحة فإنها تظهر في أسنة الرماح وشجرة في الخلفية للإيحاء بالفضاء الذي تمت فيه المعركة. نظرا لأن هذه اللوحة من نوعية emblemata فإن بعض العلماء يظنون أنها تم نقلها مباشرة من بلاد اليونان، أو أن أعداد اللوحة تم في مركز هلنستي بمدينة بومبي. حقيقى أن بناء هذه الفيلا يرجع إلى أواخر القرن الثاني، إلا أن استخدام طريقة vermiculatum تؤكد أن هذه اللوحة ترجع للقرن الأول ق.م.

إن التنوع في موضوعات موزايكو فيلا ال Fauno ما بين موضوعات سياسية مثلتها لوحة الإسكندر وموضوعات أسطورية مثلتها لوحات ديونيسوس والأقنعة المسرحية، إلى جانب لوحات الموضوعات النوعية التي تعكس ثقافة ومعرفة البيئات المختلفة مثل البيئة النيلية أو نوعيات الكائنات البحرية، كلها موضوعات تدل على أن أصحاب هذه الفيلا كانوا على درجة عالية من الثقافة الهلنستية، وبالتالي كانوا ملاك أراضى وليسوا تجار أو بحارة مثلما في ديلوس، كما

أن التكلفة الرهيبة التي تمثلها لوحة الإسكندر والتي بلغت مساحتها ٥,١٢ × ٢,٧١ مترا تدل على الثراء الكبير إلى جانب الثقافة لأصحاب هذه الفيلا.

لوحات موزايكو عن المسرح :

إذا كان الجانب المسرحي وهو واجهة للثقافة الهلنستية لم يمثل في تلك الفيلا، فقد عثر في الفيلا المسماة بفيلا شيشرون على لوحتين تمثلان المسرح اليوناني: اللوحة الأولى (صورة ١٨٢) المنفذة بطريقة الـ tessellatum تصور منظرا مأخوذا من الكوميديا الحديثة: يقف الممثلون على خشبة المسرح الضيقة وهم يضعون على وجوههم الأقنعة المسرحية، في الخلفية من الجانب الأيمن مصور باب الدخول إلى المسرح يليه ممثل يمسك بيده دف كبير ويربط وسطه بشال كبير. ممثل في وسط المنظر الممثل الثاني الذي ينحني إلى الأمام ممسكا في يديه بأدوات إيقاعية بينما تظهر من خلفه في يسار المشهد سيدة تنفخ في الفلوت ويجاورها قزم يتابع هذا المشهد الذي يبدو مشهدا راقصا. هذه اللوحة ذات أصل مصور ربما من القرن الثالث ق.م. واللوحة ترجع للقرن الأول ق.م.

اللوحة الثانية (صورة ١٨٤) تمثل مشهدا من الكوميديا: الممثلات الثلاث يضعن الأقنعة المسرحية على وجوههن ويجلسون على أريكة وبينهن مائدة مستديرة عليها أدوات معدنية. إلى اليمين توجد سيدة عجوز وشمطاء تمسك بيدها اليمنى كأسا ويجاورها من يسارها طفلة صغيرة تبدو أنها خادمتها. السيدتان الأخريتان تبدوان شابتان صورتا وهما تتابعان بقلق واهتمام ما تقوم به العجوز من تلاوات على الماء الموجود بالكأس. لاشك أن منظر الكوميديا يمثل مشهدا من عالم السحر حيث تعد السيدة شرابا للمحبة تستطيع به الشابتان الحصول على المراد. عمق المنظر محقق عن طريق تصوير الدرجات الثلاث المؤدية للمنظر، بالإضافة لاستخدام عدة ألوان في الخلفية. اللوحة مأخوذة عن لوحة مرسومة ربما من القرن الثالث ق.م. إلا أن تأريخ هذه اللوحة يرجع إلى القرن الأول ق.م.

إن هذين المنظرين يعكسان بشكل واضح التراث الهلينستي سواء بالنسبة للموضوع سواء أيضا بالنسبة للتنفيذ والخصائص الفنية الأخرى بهاتين اللوحتين.

لوحة الفلاسفة :

مثال آخر من الموزايكو الروماني يعكس الخبرة والفن الهلنستي نجده في لوحة موزايكو من بومبي اكتشفت في فيلا Siminius Stephanus وتعرف باسم لوحة الفلاسفة وترجع لبداية القرن الأول ق.م. (صورة ١٨٥). مصور في هذه اللوحة أكاديمية أفلاطون. يحيط اللوحة من الخارج إطار عريض مزخرف بأزهار وأوراق نباتية تتخللها أقنعة مسرحية وفواكه مختلفة. في داخل المنظر من اليسار إلى اليمين أحد الخطباء وفي خلفيته البوابة المقدسة التي يعلوها الأواني المعدنية، بينما يلي الخطيب من جهة اليسار شخصيتان جالستان على أريكة وجذوعها العليا عارية، يعتقد بعض العلماء أن هذين الشخصين هما ليزيا وأفلاطون. في وسط المنظر مصور رجلان أحدهما يكتب والآخر يفكر ويبدو أنهما من تلامذة الفلاسفة. في أقصى اليمين من اللوحة مصور رجلان أحدهما جالس والآخر يتأهب للانضمام للحلقة، ويظهر من خلفهما مبنى الأكربول. يظهر في خلفية المشهد العمود والشجرة وبالإضافة للبوابة فإنها كلها عناصر ترتبط بالمشاهد الخلوية الأسطورية.

لوحة بلاسترينا :

مثال آخر على التأثير الهلينستي على الموزايكو الروماني خاصة خلال العصر الجمهوري نجده خارج مدينة بومبي في لوحة الموزايكو المعروفة باسم لوحة Palestina بالقرب من روما (صورة ١٨٦). تتميز هذه اللوحة بالضخامة إذ يبلغ طولها ٥,٢٥ مترا وعرضها ٦,٦٥ مترا وكانت تزين أرضية قاعة بها حنية بالقرب من معبد الالهة فورتونا في Praeneste. الطريقة المستخدمة في تنفيذ هذه اللوحة هي ال-vermiculatum وعلى حسب قول بلينيوس (N. H. 36. 189) فإن هذه الطريقة التنفيذية شاعت في روما في عصر سولا أي في ٨٠ ق.م. وأن سولا نفسه قد أشرف على

هذا الموزايكو بنفسه، بالرغم من أن هذه الطريقة كانت قد استخدمت في أمثلة في بومبي قبل هذه الفترة. لوحة الموزايكو هذه تمثل دراسة طبوغرافية للنيل من منابعه في الحبشة إلى مصبه في الإسكندرية عند كانوب، مع تصوير للخصائص الطبوغرافية للأماكن التي يمر بها النيل في مصر. هذه النوعية من الموضوعات تعتبر نتيجة للدراسات العلمية والأدبية التي قامت في الإسكندرية اهتماما بالنيل وبالبيئة المحيطة به. في هذا المجال يشير ديودور الصقلي إلى أن ديمتريوس الفنان السكندري هاجر إلى روما واستقر بها حيث حظى بشهرة فنية فيها بحيث نزل في ضيافته بطلميوس السادس عند هروبه من الإسكندرية إلى روما، مما يدل على شيوع هذه النوعية من فن الطبوغرافية في الإسكندرية. خلفية المشهد كلها تصور مياه النيل الموضوع الرئيسي للوحة، فقد صور في أعلى اللوحة البيئة الخاصة بـ منابع النيل في الحبشة: صورت جبال الحبشة يعتليها صيادون بالحرايب والأقواس لصيد الحيوانات الضارية التي صور بعضها حقيقي والبعض الآخر خيالي وكتب باللغة اليونانية أسماء هذه الحيوانات. صور في قطاع ثاني من اللوحة أعالي النيل عند السودان حيث صورت الجزر التي تعترض مجرى النهر، وقد صور في هذا القطاع أيضا الصيادون ذوى البشرة الداكنة وهم يصطادون الحيوانات المفترسة. في القطاع الثالث صور مجرى النهر في مصر بدءاً من مصر العليا بما فيها من معابد مصرية يسبقها تماثيل على الطراز الفرعوني بما يشبه مدخل معبد أبي سنبل. إلى جوار هذا المنظر صورت أبنية أخرى مدعمة بالأبراج ومعابد أخرى طرازها مصري يوناني يقف أمامها الكهنة. في القطاع الرابع أي في الجزء السفلي من اللوحة صورت مناظر من العمارة السكندرية يظهر في خلفيتها الريف بما فيه من أعمال زراعية، كما صور أيضاً مبنى معبد يظهر أمامه الجنود الرومان وبجانبه مقصورة وفي الخلفية أشكال مختلفة من المباني بالإضافة إلى أشكال القوارب وأفراس النهر والتماسيح. هذه النوعية من مميزات البيئة المصرية لاقت انتشاراً سواء في مجال الموزايكو أو في مجال التصوير حيث انعكست هذه النوعية على اللوحات المصورة فوق الأفاريز العليا للأسلوب الثاني والثالث.

لقد قدمت لنا منطقة كمبانيا وروما وضواحيها مثل تيفولى أو بالستيرينا مجموعة ضخمة من لوحات الموزايكو الملون والمنفذة بطريقة الـ tessellatum أو الـ vermiculatum عكست جميعها التراث الهلنستي سواء فى الموضوعات المصورة سواء أيضا فى التقنية العالية التى نفذت بها هذه اللوحات، والتى يجمع العلماء على أنها تم نقلها من المراكز الهلنستية أو تم تصنيعها على أيدي الفنانين الإغريق الذين استقروا فى روما. لوحات الموزايكو هذه والتى يرجع أقدمها إلى أواخر القرن الثانى وطوال القرن الأول ق.م. لا ترجع أهميتها فقط فى زخرفة أرضيات فيلات ملاك الضياع الواسعة أو الحكام الذى امتلكوا مقار للراحة فى كمبانيا أى فى الريف الإيطالى، وإنما لأنها عكست الثقافة الهلنستية التى اعتنقها هؤلاء الأثرياء من المجتمع الرومانى، وبالتالى فإن نوعية لوحات الموزايكو الهلنستية الطابع فى روما وكمبانيا لا تعكس إلا أذواق قطاع محدود من المجتمع الرومانى.

الفسيفساء منذ النصف الثاني للقرن الأول ق.م.

وبداية العصر الإمبراطوري

انتشرت إذن منذ نهاية القرن الثاني وخلال الأول ق.م. لوحات الموزايكو الملون التي تحاكي اللوحات المرسومة والمنفذة بطريقتي الـ tessellatum والـ vermiculatum خاصة في روما ومنطقة كمبانيا، حيث خضعت هذه اللوحات للتأثير الهلنستي سواء في موضوعاتها سواء في نوعياتها سواء في طرقها التنفيذية سواء أيضا في عناصرها الزخرفية الهندسية والنباتية والتصويرية، وكان هذا التأثير مباشرا إذ كانت اللوحات الرئيسية في لوحات الموزايكو أي الـ emblemata تستورد مباشرة من المراكز الهلنستية المختلفة. هذا التيار الهلنستي الجارف لم يوقف التطور الطبيعي للموزايكو الروماني المعبر عن الروح والمزاج الروماني. إن الروح العملية لدى الروماني برزت من خلال ميلهم لاستخدام ملاط رمادي اللون للصق قطع الفسيفساء حتى تعطى هذه القطع الإيحاء بالطريقة الإنشائية للـ opus reticulatum، كما أن هذا الذوق دفعهم لاستخدام شرائح مرمرية مختلفة الألوان opus sectile وغير منتظمة الأشكال، وهي الطريقة التي كانت سائدة في بداية العصر الهلنستي إلا أنها لم تخضع للتطوير لعدم استحباب الهلنستيين لها، بينما رأى فيها الرومان قيم جمالية في حد ذاتها لارتباطها بشكل غير مباشر أيضا بالعمارة.

بالرغم من أن الموزايكو المتعدد الألوان ذو الطابع الهلنستي كان منتشرا في عصر سولا وما بعده، إلا أن الرومان في تطويرهم للموزايكو الروماني البعيد عن التأثير الهلنستي كانوا يستخدمون حتى عصر سولا طريقة الـ opus signinum كما يشهد على ذلك لوحات من أوستيا ميناء روما البحرية. استخدام شرائح الرخام غير المنتظم مع طريقة الـ opus signinum كانت تلقائية ولم يجد منفذ تلك اللوحات صعوبة في مزج تلك الشرائح المرمرية في تلك الطريقة، إلا أنه وبعد عصر سولا بدأ تطوير الـ opus signinum إلى الـ opus tessellatum وكان ذلك أولا

باستخدام قطع فسيفساء من الأحجار منتظم الشكل بيضاء أو سوداء شكلوا منها خطوط متقاطعة أو أشكال هندسية مثل المعين أو المربع أو المياندر أو شكل اللابرنيت، وفي هذه المرحلة ظل استخدامهم للشرائح المرمرية جنباً إلى جنب مع قطع الفسيفساء المحدودة العدد في ال *opus signinum*. خلال النصف الثاني من القرن الأول ق.م. حلت ال *opus tessellatum* محل ال *opus signinum*، ونظراً لحب الرومان الشديد لاستخدام شرائح الرخام أرادوا استخدام هذه الشرائح مع قطع الفسيفساء التي اقتصرت في تلك الآونة على اللونين الأسود و الأبيض. إذ أنهم وجدوا صعوبة في ادخال هذه الشرائح المرمرية غير المنتظمة ضمن قطع الفسيفساء نظراً للتضاد بين انتظام قطع الفسيفساء وعدم انتظام الشرائح المرمرية، بالإضافة لاختلاف طبيعة كل من النوعين، فبينما تتجه قطع الفسيفساء إلى دقة التفاصيل يتجه الترصيع المرمي إلى العنصر الزخرفي بإظهار التباين في ألوان الرخام في تلك الشرائح المرمرية. تغلب الرومان على هذا التباين باللجوء لتشكيل الشرائح المرمرية فأصبحت ذات زوايا منتظمة في أشكال المثلث أو المربع أو المستطيل وأيضاً في أشكال دائرية منذ النصف الثاني من القرن الأول ق.م.^(١٠٤).

كمثال على استخدام ال *opus sectile* في لوحة منفذة بطريقة ال *tessellatum* نجدها في اللوحة الضخمة التي تمتد باتساع الحجرة بمنزل Dei grifi والمنفذة بفسيفساء بيضاء بينها مربعات سوداء بمساحة اللوحة كلها، بينما ال *emblema* الصغيرة في وسط هذه اللوحة منفذة بشرائح مرمرية *opus sectile* على شكل مكعبات منفذة بطريقة المنظور، وهذه النوعية من ال *emblema* أطلق عليها بلينيوس اسم *scutulatum* (صورة ٨٧).

استخدام ال *opus sectile* مع قطع الفسيفساء المنفذة بال *opus tessellatum* نجدها في البروناوس بمعبد السرابيوم بأوستيا (صورة ٨٨) هذه اللوحة اقتصرت فقط على الأشكال الهندسية وأحاطتها الأطر المعتادة في الموزايكو

الفسيفساء منذ النصف الثاني للقرن الأول ق.م.

الهلنستي على شكل شرائط خالية من الزخرفة ومتناوبة ما بين الأبيض والأسود، ثم شريط عريض من الجدران الهلنستية المكونة من شريطين يتوسطهم نقاط بيضاء، أما اللوحة ذاتها فإنها مقسمة إلى خمسة صفوف من أشكال المعين أو الأشكال الدائرية أو سداسية الأضلاع يحيط بكل من هذه الأشكال إطار متقطع من الجدران ويتوسط ما بين كل شكل وآخر شريحة مرمرية تأخذ أشكال سداسية الأضلاع، بالإضافة إلى الشرائح المرمرية داخل الأشكال الهندسية ذاتها والتي تأخذ نفس الشكل الهندسي سواء المستدير أو المربع، فقد استخدمت شرائح المرمر في عمل مثلثات أحاطت بالأشكال الهندسية من جميع الأضلاع.

الموزايكو في العصر الأوغسطي :

في بداية العصر الإمبراطوري ومع إقامة المنشآت الضخمة زادت الحاجة لتغطية أرضيات الحجرات بلوحات موزايكو ضخمة لم يكن من المناسب فيها استخدام الـ *emblemata* الهلنستية، لذلك تميز موزايكو تلك الفترة المعاصرة لأوغسطس ليس فقط باستخدام اللونين الأسود والأبيض، ولكن بضرورة استخدام العناصر الهندسية والنباتية وكمثال عليها لوحة الموزايكو باوستيا (صورة ١٨٩) التي عثر عليها في أرضية أحد المنازل. في هذه اللوحة المنفذة بطريقة الـ *tessellatum* باللونين الأسود والأبيض يلاحظ استخدام الجديلة المعتادة لتقسيم اللوحة إلى ١٦ لوحة صغيرة كل منها محاطة بعدة أطر طابعها هندسي ويتوسط اللوحات الصغيرة من الداخل إما عناصر نباتية منفذة بالطريقة التخطيطية أو أشكال هندسية ابتكرها الرومان مثل المربع المكون من أربعة نجوم كل منها رباعية الزوايا، بالإضافة إلى الأشكال النباتية التخطيطية التي فقدت شكلها الطبيعي الذي كان سائدا في العصر الهلنستي واقتصرت على اللولبيات بداخلها أوراق ثلاثية الأطراف أو على شكل القلب. هذه اللوحة ذات العناصر الهندسية والعناصر النباتية التخطيطية تعكس الاتجاه العام في الموزايكو الروماني في العصر الأوغسطي^(١٠٥).

فى أواخر العصر الأوغسطى لم تعد لوحات الموزايكو تقسم إلى الأشكال المربعة السابقة، وإنما استخدمت الخطوط لتشكيل لوحات سداسية أو أشكال المعين بشكل مبسط فى البداية، إلا أن هذا التقسيم تطور إلى ترتيب أشكال المعين حول أشكال أخرى هندسية متعددة الأضلاع مثلاً كالنجوم، وهى أشكال سوف تتطور فى القرن الأول والثانى إلى أشكال أكثر تعقيداً وأكثر ثراءً.

نظراً لأنه لم يعد معتاداً التطعيم بالشرائح المرمرية فى أواخر العصر الأوغسطى، لذلك قللت فى اللوحات المنفذة بالـ tessellatum أشكال هندسية يتناوب فيها الشكل الهندسى الواحد ما بين الأبيض والأسود للإيحاء بهذا التطعيم المرمرى والمثال على ذلك نجده فى لوحة عثر عليها منزل Peristilio فى بومبى (صورة ١٨٩). فى هذه اللوحة استخدمت الخطوط لتكوين عدة أشكال مركبة مثل الأشكال السداسية الصغيرة والكبيرة والتي يتكون فيها فى ذات الوقت أشكال المثلث. يلاحظ أنه يجاور بعض الأشكال السداسية السوداء أشكال سداسية أخرى بيضاء بداخلها زهور تخطيطية مكونة من ست أوراق، أو أشكال سداسية بداخلها دوائر تتوسطها زهرة بأوراق على شكل القلب.

هذه الأشكال النباتية ذات المظهر الهندسى والمعبرة عن أولى التجارب المحلية للزخارف الهلنستية تطورت بعد ذلك فى أواخر العصر الأوغسطى لى تقترب أكثر من الشكل الهلنستى، كما بدأت تظهر فى تلك الفترة اللوحات الملونة باستخدام قطع فسيفساء ملونة اقتصر على ألوان الأحمر والأصفر والبني لتقسيم اللوحة إلى مربعات وأشكال المعين أو ما يطلق عليه اسم cancellum والمثال على ذلك نجده فى اوستيا (صورة ١٩٠)، ويلاحظ فى هذه اللوحة أن المثلثات نفذ بعضها باللون الأبيض والأغلبية باللون الأسود وذلك للإيحاء بالضوء والظل.

الموزايكو من العصر اليونوكلاودي وحتى نهاية القرن الأول الميلادي

استمر الاتجاد الهندسي في لوحات الموزايكو التي ترجع للنصف الأول من القرن الأول الميلادي، حيث ساد تقسيم اللوحة عن طريق الخطوط إلى أشكال هندسية كما في لوحات الموزايكو من العصر الأوغسطي (صورة ١٨٩)، إلا أنه وبدءاً من منتصف القرن الأول أي في عصر كلاودوس بدأت تظهر في اللوحات الصغيرة المقسمة إليها لوحة الموزايكو أشكال تصويرية حلت محل الأشكال الهندسية التي كانت قائمة قبل ذلك، وكمثال على هذا التطور لوحة موزايكو التي عثر عليها بحمامات أوستيا (صور ١٩١ و ١٩٢) اللوحة مقسمة بواسطة الشرائط الهندسية إلى لوحات مربعة ومستطيلة مصور بداخلها تجسيد أفريقيا المميزة بغطاء الرأس من جلد الفيل، وتجسيد مصر المميزة بوجود التمساح خلفها، بينما ميزت تجسيد أسبانيا بتاج من أوراق الزيتون، وجسدت صقلية في شكل وجه منتفخ يخرج منه ثلاثة سيقان في اتجاهات مختلفة، بينما الرؤوس المجنحة تمثل تجسيد الرياح، وصور على اللوحات المستطيلة الدلافين وأسلحة. من المعروف أن الفن الهلنستي سبق الفن الروماني في تجسيد البلاد المختلفة كما جسد أيضا الرياح، ولذلك لم يجد فنان هذا الموزايكو صعوبة في النسخ عن الاسكتشات الهلنستية، أما بالنسبة لصقلية فإن الفنان أظهر عجزه عن محاولة تجسيد هذه الجزيرة، فجاء التجسيد في هيئة الرأس التي يخرج منها هذه السيقان الثلاثة لتوضيح اتجاهات التجارة البحرية التي تبدأ من صقلية في اتجاهات بحرية ثلاث. براعة فنان هذه اللوحة يظهر بالعكس في تصوير الدلافين في شكل بقعة واحدة سوداء على الخلفية البيضاء، فالدلافين عنصر زخرفي عرف منذ أقدم العصور. إذ كان استخدام عنصر الدلفين يتواءم مع طبيعة المكان الذي وجدت به هذه اللوحة، إلا أن الدلافين ترمز أيضا للطرق البحرية لتجارة أوستيا بجوار تجسيد بعض الولايات وبجوار كل ذلك تجسيد للرياح الخاصة بها. الأسلحة المصورة أسفل

اللوحة ترمز إلى الوسائل التي استخدمت لفتح هذه الطرق التجارية، والتي كانت مصادر للدخل للمواطنين الذين يستحمون في هذا الحمام. من هذا المنطلق يمكننا القول أن هذا الموزايكو يمثل اختيار وتراث روماني، بالرغم من كونه مكون من عناصر هلنستية لتحقيق فكرة رومانية (١٠٦).

الموزايكو في العصر الفلافي :

استمر استخدام اللونين الأبيض والأسود في لوحات الموزايكو ذات الزخارف الهندسية والنباتية التخطيطية في العصر الفلافي وإن تميزت بوجود اللوحة الرئيسية الـ *emblema* مثلما في لوحة الموزايكو الموجودة في منزل *Fulminata* بأوستيا (صورة ١٩٢). في هذه اللوحة المنفذة باللونين الأسود والأبيض مزخرفة بأوراق نباتية بأشكال هندسية واللوحة الرئيسية مزخرفة بنفس الأوراق النباتية لأوراق الزيتون وإن كانت تتميز بصغر حجم أوراقها عن بقية اللوحة، كما عمد الفنان هنا إلى عدم اتباع ترتيب الأوراق لإظهار الطابع الزخرفي الذي يميز هذا العصر عن العصر الأوغسطي، ولذلك عمد الفنان في هذه اللوحة أيضا إلى تشكيل نجوم رباعية الأطراف مكونة من المسافات بين حواف الأوراق. في الواقع نجد أن فناني الموزايكو الرومان وبدءا من العصر الأوغسطي استغلوا تماما الأشكال المتباينة المترتبة عن تداخل العناصر الزخرفية، وكمثال على ذلك تحويل شكل أوراق الزيتون من شكل الورد داخل الشكل الهندسي المتعدد الأضلاع إلى أشكال تعتمد على تقاطع الدوائر. مثال آخر من نفس المنزل يوضح التطور في استخدام العناصر الهندسية لتكوين أشكال جديدة نراها في لوحة أخرى (صورة ١٩٤) من أوستيا حيث استغل الفنان الشكل المربع الأسود لتكوين أشكال أخرى سواء بترتيب هذه المربعات بشكل مائل أو بمزج أربعة مربعات معا أو بمزج ثلاثة من هذه المربعات بشكل زاوية قائمة وهكذا، أيضا وبنفس هذا المنزل يمكننا مشاهدة تطويع شكل الجديلة التي عادة ما كانت

الموزايكو من العصر اليونيكلاودي وحتى نهاية القرن الأول الميلادي

تستخدم كإطار للوحات الموزايكو نجدها هنا قد استخدمت لتملأ المساحة كلها وتحول لوحة الموزايكو إلى ما يشبه السجادة.

الترصيع المرمي :

منذ منتصف القرن الأول والميلادي وفي عصر كلاوديوس رجع الرومان مرة أخرى إلى استخدام الرخام في عمل لوحات تصويرية توضع على الجدران بين عناصر التصوير إذ يشير بلينيوس إلى أن الرومان استخدموا الرخام ليس فقط لتكسية أجزاء من الجدران ولكن للترصيع المرمي في شكل لوحات مصورة، هذه اللوحات التصويرية الرخامية أصبحت في عصر نيرون تطعم أيضا ببقع رخامية من ألوان أخرى تقليدا لرخام نوميديا الذي يتخلله بقع بلون مغاير. استخدام لوحات رخامية بألوان متعددة على الجدران يمكن أن نراها في منزل Oreste في هركلانوم^(١٠٧) حيث توجد لوحات مرمرية ذات ألوان وأصول مختلفة منفذة في أشكال هندسية. عموما شهد القرن الأول الميلادي انتشار استخدام الرخام في شكل لوحات تصور أشخاص وحيوانات كانت تشكل على حدة emblemata لكي توضع فوق الجدران بين لوحات أخرى مرمرية بزخارف هندسية أو بين ثنايا التصوير لجداري خاصة في الأسلوب الرابع، كما شكلت اللوحة الرئيسية في لوحات الموزايكو المرمري المنفذ بطريقة sectile. كمثال على هذه اللوحات المرمرية المصورة لوحتان تم العثور على أحدهما في حجرة الطعام بمنزل بالمنطقة I في بومبي وتصور فينوس وهي تخلع الصندل (صورة ١٩٥) والأخرى تم العثور عليها في حجرة الطعام بالمنطقة السابعة في بومبي وتصور مشهد ديونيسي (صورة ١٩٦) وكلتا اللوحتين بالمتحف القومي بنابولي. اللوحة الأولى تصور فينوس وهي تخلع الصندل في وقفة غير مستقرة تستند بيدها اليسرى على عمود. تصوير فينوس في أوضاع مختلفة كانت منتشرة جدا في العصر الهلنستي في أمثلة من النحت، أما في هذا المثال فإنها تمثل لأول مرة في لوحة رخامية استخدم فيها ثلاثة أنواع من

الرخام. هذه اللوحة كانت ضمن تصوير جدارى من الأسلوب الرابع به مشهد ديونيسى. اللوحة الثانية أيضا كانت على جدار مزخرف بالأسلوب الرابع. فى هذه اللوحة ومن اليسار مصورة حورية تحمل بيدها اليمنى طبق تقدمه القرابين وفى يدها اليسرى شريط. تتقدم الحورية نحو تمثال لبرياب بينما توجد سيدة فى وسط المنظر تقف فوق قاعدة ليس من المعروف طبيعتها. على يمين المشهد مصور شاب ساتير يتقدم راقصا ويمسك بيديه الاثنين برداء خلف ظهره. يسبق الساتير فهد ينظر خلفه نحو الساتير بينما يوجد خلف الساتير شجرة ضخمة وشيء ما فوق قاعدة من الصعب تفسير شكله.

أكثر مظاهر الموضة فى تلك الفترة هو الموزايكو الجدارى الذى استخدم لاضفاء المزيد من الرونق على الأعمدة والقباء والأجزاء الأخرى المعمارية مثلما فى منزل Delle colonne فى بومبى حيث استخدم الموزايكو فوق القباء، إلا أن التجديد الحقيقى يظهر فى استخدام الموزايكو الملون فوق جدران محاريب الحوريات ninfei وأيضا على جدران النافورات التى شاعت استخداماتها كثيرا لتزيين الحدائق فى منازل وفيلات بومبى وهركلانوم وكل مدن كمبانيا. أيضا تضاعف عدد المقاصير فى حدائق الفيلات، هذه المقاصير المأخوذة عن نماذج سكندرية ومقدونية استخدم لتزيينها موزايكو من قطع الفسيفساء الزجاجية المأخوذة من الأوانى الزجاجية المكسورة أو المصنعة من عجائن زجاجية، وهى مواد مقاومة لتأثير المياه كما أنها تحقق تأثير انعكاس الألوان الزرقاء والخضراء على المياه، أما بالنسبة للعناصر المصورة فكلها مأخوذة من العناصر البحرية سواء مناظر الأسماك أو مناظر بحرية مثل السفن أو منظر أفروديت فى القوقعة أو منظر الجياد البحرية Thiasos لبوسيدون. بالإضافة لهذه اللوحات من الموزايكو استخدم التصوير أيضا لتكملة جدران هذه النافورات بشكل لوحات صغيرة بحرية أو نيلية.

===== الموزايكو من العصر اليوليوكلاودي وحتى نهاية القرن الأول الميلادي

من أجمل الأمثلة على نافورات المياه المزينة بالموزايكو النافورة الموجودة بحديقة المنزل المعروف باسم scienziati بيومبي (صورة ١٩٧). شكلت هذه النافورة على شكل هيكل لى تحل محل الـ lararium بالمنزل والمخصص للعبادة، لذلك تكونت النافورة من حنية يتوسطها مصدر للمياه الجارية، بينما تشكلت واجهتها بسقف جمالونى. جدران النافورة من الداخل والخارج كلها مزينة بقطع الفسيفساء الزجاجية الزرقاء وغير المنتظمة الشكل تشكلت منها العناصر الزخرفية التى اقتصررت على عناصر نباتية تخطيطية أى زخرفية الطابع وخطوط هندسية بالإضافة إلى أسماك بحرية، بالإضافة لقطع الفسيفساء الزجاجية استخدمت فى هذه النافورة القواقع البحرية لتشكيل الخطوط الخارجية والتقسيمات بين العناصر الزخرفية. ترجع هذه النافورة لعصر كلاوديوس.

مثال آخر على الموزايكو ذى الفسيفساء الزجاجية يرجع للعصر الفلافى ويوجد بمنزل Fontana grande فى يومبي (صورة ١٩٨) وهو عبارة عن محراب لحوريات المياه ninfeo يتشابه مع النافورة السابقة من حيث المظهر الخارجى، إلا أنه يتميز بوجود المذبح الرخامى على شكل سلم مدرج يعلوه فتحة للمياه الجارية. الزخارف بهذا الهيكل منفذة بقطع الفسيفساء الزجاجية الخضراء وبالقواقع البحرية وتشمل عناصر نباتية تخطيطية وعناصر هندسية، بالإضافة لصور الأقنعة التراجيدية بعضها منفذ بقطع الفسيفساء والبعض الآخر منحوت، وبينما يسبق الدرج تمثال برونزى جميل لايروس مع الدلفين.

لم يقتصر الموزايكو فى العصر الفلافى على الاتجاهات السابقة، ولكن عثر على لوحات من الموزايكو الملون والمرتبطة بموضوع المسرح وهو اتجاه رأيناه فى العصر الجمهورى. مثال على هذا الاتجاه نجده فى لوحة الموزايكو التى تصور الاستعداد لتمثل دراما ساتيرية والتى اكتشفت فى منزل Poeta tragico فى

بومبي (صورة ١٩٩). مشهد الاستعداد لهذه المسرحية الساتيرية مصور في اللوحة على شكل بهو معمد إذ صورت دعامتان عند جانبي المشهد، بينما يبدو في خلفية المنظر عمودان بتيجان أيونية. بين الأعمدة والدعامات تتدلى أكاليل وشرائط تتخللها دروع. تحمل الدعائم في الواجهة إفريزا مزخرفا بأعمدة وأواني برونزية وهرما، بينما مصور في داخل المشهد المؤلف المسرحي جالسا على مقعد لمراقبة تدريبات الممثلين. يرتدى ممثلان جلود الخراف وهما يتلربان على الرقص بمصاحبة موسيقى الفلوت التي يعزفها موسيقار يضع إكليلا من نبات الغار على رأسه ويلبس ملابس فاخرة. يقف خلف المؤلف وعلى يمينه مساعده الذي يراقب الممثلين، بينما ممثل في خلفية المؤلف من جهة يساره أحد الممثلين يحاول ارتداء ملابسه ويساعده في ذلك شخص يقف إلى جواره، ويتناثر حول هذا المؤلف الأقنعة التراجيدية. يلاحظ في هذه اللوحة العودة إلى استخدام تعدد الألوان التي حققت عمقا في المنظور لا يحققه استخدام اللونين الأبيض والأسود السائد في الأمثلة السابقة. لاشك وأن أصل هذه اللوحة يرجع للعصر الكلاسيكي، ويبدو أنها نفذت احتفالا بانتصار مسرحي^(١٠٩).

لوحة موزايكو أخرى من العصر الفلافي عثر عليها بمنزل (VI, 14, 15) ببومبي (صورة ٢٠٠). هذه اللوحة عبارة عن صورة شخصية حقيقية لاحدى السيدات في أواسط العمر يبدو أنها ذات مستوى اجتماعي رفيع إذ تتحلى بقرط من اللؤلؤ في إطار ذهبي وعقد ذهبي بأحجار كريمة. الشعر مقسوم من الوسط ومتموج في تموجات خفيفة لكي يجمع من الخلف في شكل بوكلة كبيرة. هذه الصورة الشخصية كانت الـ *emblemata* للوحة الموزايكو المنفذة بطريقة الـ *sectile*، ولذلك يعتبر مثالا فريدا في الموزايكو وإن كان يذكرنا بالصورة الشخصية المرسومة على جدران مثال بومبي.

الموزايكو من العصر اليوليوكلاودي وحتى نهاية القرن الأول الميلادي

توجد لوحة أخرى من الموزايكو المتعدد الألوان عثر عليها في أرضية حانوت بالمنطقة الأولى في القطاع 5.2 ببومبي وترجع للعصر الفلافي. تعرف هذه اللوحة باسم لحظة الموت التي يستوى فيها الثراء والقوة والمنزلة الاجتماعية مع الفقر والعوز. ممثل فوق اللوحة مقياس المستويات الذي يستخدمه المعمارىون في قياس توازن المستويات (صورة ٢٠١). يتدلى من هذا المقياس سلسلة معلق فيها جمجمة إنسان (رمز الموت) وأسفها ممثل فراشه رمزا للروح وأسفل الفراشة ممثل عجلة رمزا للحظ. أسفل الذراع الأيسر للمقياس يتدلى الصولجان والوشاح رمزا للسلطة والثراء بينما وعلى نفس المستوى يتدلى من الذراع الأيمن المزود والعصى رمزا للفقر. إن هذه اللوحة الفريدة تمثل مضمونا فلسفيا عميقا لأنه بالفعل يستوى مع الموت كل شيء مادي.

الموزايكو في العصر التراجاني :

في العصر التراجاني الذي نفتقد لأية أمثلة عليه من الموزايكو في روما نعثّر على أمثلة متواضعة منه في مدينة أوستيا حيث عثر عليها في منازل صغيرة أشبه ما تكون بمجموعة من الشقق لعائلات من طبقة بسيطة. يلاحظ في هذه المنازل أن حجرة واحدة من كل منزل كانت تغطى أرضيتها بالموزايكو، أما بقية حجرات هذه المنازل فإنها إما أن تكون مغطاة بموزايكو موحد أبيض أو أن أرضياتها تكون مغطاة بقطع الطوب الأحمر الصغيرة opus spicatum. في قطع الموزايكو استخدم الخط الرفيع كإطار للوحة، أما العناصر الزخرفية فإنها اقتصرت على العناصر الهندسية مثل المياندر المزدوج الأضلاع والميناندر داخل المربع أو أشكال المربعات المتحدة سويا لتكوين شكل المستطيل المتقاطع. في نماذج أخرى من هذه المنازل كانت أرضياتها مبلطة بالموزايكو ذي اللون الواحد والمستخدم به قطع فسيفساء كبيرة الحجم يصل ضلعها إلى ٢ سم بعكس قطع الموزايكو في القرن الأول الميلادي الذي تميز بقطع فسيفساء صغيرة الحجم. هذا الاتجاه نحو تكبير حجم

الفسيفساء سيظل سائدا في موزايكو القرن الثاني والثالث. في هذه الأمثلة سادت العناصر الهندسية زخرفة تلك اللوحات ومنها الأشكال المربعة بطريقة الشطرنج. هذه المربعات نظمت في صفوف ثنائية أفقية يصل بينها صف رأسى لتكوين أشكال ذات زوايا قائمة، أو في شكل سلم مزدوج مكون من اتحاد ثلاث مربعات اثنان من أسفل والثالث أعلى وسط المربعين مما يشبه شكل الصليب، بالإضافة لشكل الجديدة وشكل الشطرنج وعناصر المياندرو وأشكال النجوم ذات الأربع حواف وأشكال الدائرة وشكل عقدة سليمان التى تتقارب فى الشكل مع الجديدة. المثال على هذا التعدد فى استغلال الزخارف الهندسية لتكوين أشكال جديدة يمكن أن نراها فى مثال بمنزل Apuleio فى أوسيتا (صورة ٢٠٢)^(١١٠).

الموزايكو فى القرن الثانى (فى العصر الهديرانى والأنطونينى)

ساد فى العصر الهديرانى مرة أخرى العناصر الهلنستية فى الموزايكو الرومانى، والتي يمكن أن نجد أمثلة له فى قطع الموزايكو التى تم الكشف عنها فى فيلا هديران بتيفولى بروما. أرضيات حجرات هذه الفيلا زينت بلوحات رائعة من الموزايكو أثارت جدلا بين العلماء لتشككهم فى انتمائها للعصر الهديرانى نظرا لمعرفة هؤلاء العلماء بحب هديران لجمع الأعمال الأصلية من أماكنها فى كافة الولايات الرومانية مثل قطعة الموزايكو بالحمام الزاجل وهو يشرب من الماء للفنان Sossos التى كانت قد أخذها من موطنها فى برجامة، وأيضا المناظر النيلية الأخرى التى ربما أخذها من مصر والموجودة الآن بمتحف الفاتيكان، وأيضا قطعة الموزايكو المصور عليها الأقنعة المسرحية والتي ربما أخذها من ديلوس أو أحد المراكز الهلنستية الأخرى. قطع الموزايكو التى ترجع بالتأكيد للعصر الهديرانى تنحصر فى ثلاث قطع مصور فى أحداها منظر خلوى رعوى، والثانية تمثل معركة بين الأسود والثيران والثالثة تمثل منظر للكنتاور وهو يصطاد الحيوانات الضارية (صورة ٢٠٢). فى هذه اللوحة الأخيرة تظهر بوضوح قدرة الفنان فى السيطرة على تأثيرات الضوء على المنظر بأكمله المنفذ بال *vermiculatum* بفسيفساء متعددة الألوان، وبالتالى قدرة هذا الفنان على التدرج بالألوان لجميع المناظر المصورة: اللوحة عبارة عن *emblema* واسعة تصور بيئة صخرية ذات ارتفاعات مختلفة حيث تبدو من الخلف أشجار صغيرة بين الصخور، فى وسط المنظر ممثل الكنتاور وهو يرفع بكلتا يديه قطعة من الصخر لكى يهوى بها على الفهد الذى ينشب مخالفه فى كنتاور آخر مسجى على الأرض، بينما يوجد وراء الكنتاور المهاجم أسد يلفظ أنفاسه الأخيرة. فى الركن الشمالى من اللوحة مصور نمر يقف على صخرة عالية متأهبا لمهاجمة هذا الكنتاور. روعة هذه اللوحة لا تقتصر فقط على دقة التنفيذ

باستخدام طريقة الـ *vermiculatum* ولا أيضا في التحكم في التدرج بالألوان، وإنما تظهر أيضا في التعبيرات التي أبرزها الفنان سواء بالنسبة للكنتاور أو بالنسبة للحيوانات وهي تعبيرات تتواءم مع طبيعة هذه المعركة الضارية.

أيضا يرجع للعصر الهدياني ثلاث لوحات من الموزايكو عثر عليها باحدى الفيلات بروما وموجودة الآن بالمتحف القومى بروما (صورة ٢٠٤). كل لوحة من هذه اللوحات الثلاث تمثل مدرب سيرك يحاول ترويض حصانه. استخدمت في هذه اللوحات الخلفية البيضاء مع استخدام اللون الاسود للصور الأشخاص والحياد وتدرج هذا اللون إلى الرمادى والأبيض القاتم. تتشابه في هذه اللوحات طريقة تصوير الجياد والمدربين الذين يمسكون بالسوط، إلا أن ملامح هؤلاء المدربين تختلف فيما بينهم لأنهم يمثلون شخصيات حقيقية.

مميزات الموزايكو فى العصر الهديانى ومن بعده الأنطونينى يمكن متابعته بشكل دقيق من لوحات الموزايكو الموجودة بأوستيا تلك المدينة التى شهدت حركة انشائية ضخمة منذ العصر الهديانى حملت معها إقامة العديد من المباني العامة والخاصة، وإن كانت هذه الحركة قد ساهمت فى تدمير بعض مظاهر الفن السابقة، إلا أنها ساهمت فى عمل العديد من لوحات الموزايكو لأرضيات هذه المباني. هذه الحركة الإنشائية استمرت أيضا فى العصر الأنطونينى الذى يمثل عصره التواصل مع العصر الهديانى لتشابه الظروف السياسية والاقتصادية وبالتالي الفنية، فالفن فى العصر الأنطونينى مثل استمرارية التطور وبالتالي النضج لهذا الفن فى العصر الهديانى.

العناصر الهندسية فى هذا العصر :

فى هذا العصر أصبحت كل أرضيات الحجرات وحتى فى المنازل الصغيرة تغطى بلوحات موزايكو وإن كانت بعناصر هندسية أو نباتية تطورت خلال هذا

العصر إلى العناصر التصويرية وذلك فى لوحات ضخمة خاصة فى الفيلات والقصور التى بدأت تظهر فى مدينة أوستيا.

شهدت لوحات الموزايكو المنفذة بالـ tessellatum باللونين الأسود والأبيض خلال هذا العصر تطورا للعناصر الهندسية فابتكرت أشكال جديدة من تراكيب العناصر الهندسية السابقة مثلما فى (صورة ٢٠٥) والتى استخدم فيها الفنان فى بعض المربعات أربع قطاعات من الدائرة بشكل متقابل وباللون الأبيض نشأ عن تقابلهم نجمة سوداء ذات أربع حواف، وفى مربع آخر استغل شكل الجديدة لتكوين شكل ما يعرف بعقدة سليمان وذلك باللون الأبيض على خلفية سوداء، ثم باستخدام المربع بشكل المعين لتقسيم اللوحة إلى عدة أقسام، وهذه اللوحة وغيرها من اللوحات الأخرى توضح استغلال شكل المربع لتكوين أشكال جديدة عثر عليها بمنازل من الطبقة المتوسطة باوستيا. فى مثال آخر يوضح التطور فى هذه العناصر الهندسية نجده فى حمامات ميثرا بأوستيا حيث استخدمت العناصر الهندسية المنفذة بالـ tessellatum لتقليد موزايكو بالعناصر الرخامية (صورة ٢٠٦).

التطور فى التركيبات الهندسية شملت أيضا عنصر المياندر كما فى موزايكو ميدان فيكتوريا باوستيا (صورة ٢٠٧). فى هذه اللوحة استخدم عنصر المياندر كعنصر زخرفى أساسى منفذ بأربعة خطوط يفصل بين وحداته أشكال المعين أو المثلث، بينما تحيط باللوحة إطار من الجديدة المزدوجة الشرائط وفى داخلها قطع صغيرة بيضاء.

العنصر الزخرفى لأوراق الزيتون الموضوعة داخل دوائر أو أنصاف دوائر متداخلة والذى رأيناه فى أمثلة الموزايكو من القرن الأول الميلادى، استمر أيضا فى القرن الثانى سواء فى شكل زهرة من أربعة أوراق، أو كعنصر لملء المربعات أو كعنصر زخرفى لكل لوحة الموزايكو كما كان فى العصر الهديرانى والأنطونينى.

أيضا استخدمت الخطوط لملء كل لوحة الموزايكو لتشكيل المستطيلات أو المربعات، وهو العنصر الذى كان سائدا من العصر الأوغسطى، إلا أن التطوير فى القرن الثانى هو أن شكل المستطيلات أصبحت تحيط بمربع صغير مكونة فى ذات الوقت مربع كبير (صورة ٢٠٨). نوعية أخرى من استغلال الخطوط باللونين الأسود والأبيض يمكن أن نجدها بلوحة موزايكو من القصر الامبراطورى فى اوستيا والذى يرجع إلى ١٥٠م. (صورة ٢٠٩). فى هذا المثال استخدمت الخطوط لتمثيل اللابرننت بطريقة تخطيطية وهو عنصر زخرفى ينتمى للعصر الهلنستى المتأخر وكمثال له منزل اللابرننت فى بومبى. هذا العنصر الممثل لللابرننت استمر أيضا فى القرنين الثانى والثالث حيث كانت تترك المساحة الداخلية المركزية وكأنها emblema وتزخرف إما بعناصر هندسية أو بعناصر مصورة خاصة اسطورة ثيسوس أو بشكل فنار اوستيا المكون من ثلاث طوابق كما فى مثالنا هذا.

العنصر الهندسى المميز للقرن الثانى والمكون من استخدام الخطوط الهندسية هو عنصر الـ losanga أى الأشكال المضلعة مثلما فى لوحة الموزايكو بجزيرة ربات الشعر والموسيقى (صورة ٢١٠) والتي ترى فى وسط اللوحة بين مربعات المياندر وعقدة سليمان والأوراق النباتية.

فى أواخر العصر الأنطونينى بعض من هذه العناصر الزخرفية الناشئة من اتحاد أكثر من شكل هندسى سوف تشكل وحدات زخرفية قائمة بذاتها لزخرفة كل لوحة الموزايكو مما يضاعف من تأثير استخدام اللونين الأسود والأبيض مع تحويل الإطار المحيط باللوحة من مجرد خطوط رفيعة إلى شرائط عريضة، مما يوضح التغيير فى الذوق العام الذى سوف يسود الموزايكو فى القرن الثالث الميلادى. من بين هذه العناصر عقدة سليمان التى ظهرت فى البداية كعنصر فردى فى مركز المربع مثلما فى صورة ٢١٠ لى تصبح هى العنصر الوحيد كما فى

الموزاييكوفى القرن الثانى

موزايكو جزيرة ديونيسوس ومنزل الـ Gorgoni بأوستيا (صورة ٢١١). فى هذين المثالين يلاحظ إحاطة عنصر عقدة سليمان بالدروع Pelta الفردية أو المزدوجة السوداء اللون. هذا العنصر الزخرفى ظهر أيضا فى فيلا هديران بتيغولسى^(١١١) وفى موزايكو بروما ويبدو أنها بدأت فى الانتشار منذ السنوات الأولى من القرن الثانى الميلادى^(١١٢).

ساد أيضا منذ أواخر القرن الثانى عنصر البلطة المزدوجة السوداء رتبت فى صفوف مائلة لتغطى كل لوحة الموزايكو (صورة ٢١٢) تاركة فى الوسط لوحة صغيرة emblema لشكل الفئار وحوله السفن.

أيضا من العناصر الزخرفية عنصر قشر السمك سواء بشكل قشرة سوداء وأخرى بيضاء بالتبادل سواء بتنصيف القشرة الواحدة طوليا نصف منها أسود والآخر أبيض (لوحة ٢١٣). هذا العنصر الزخرفى استخدم فى البداية كعنصر قائم بذاته داخل مستطيلات مع وجود عناصر أخرى كما فى الصورة ٢١٢، ثم أصبح يستخدم لزخرفة كل لوحة الموزايكو خاصة فى لوحات الموزايكو التى تغطى أرضيات الأبهاء والممرات، وفى أوستيا شاعت هذه الزخرفة طوال القرنين الثالث والرابع فى لوحات الموزايكو ذات الطابع الهندسى. هذا العنصر ذو أصل هلنستى سبق التنويه به عند استعراض العناصر الزخرفية فى الموزايكو الهلنستى وخاصة بالنسبة لزخرفة الدروع التى كانت تتوسطها رأس الميدوزا فى العصر الرومانى، وبالإضافة لاستخدام عنصر قشر السمك كعنصر زخرفى قائم بذاته استخدموا أيضا عنصر الدروع المحاطة بعنصر قشر السمك إلا أنهم نفذوا هذه الفكرة باستخدام اللونين الأبيض والأسود كما حولوا التصميم الهلنستى الأصلى إلى شكل هندسى زخرفى بتحويل شكل هذه الحراشيف إلى أشكال مثلثة ذات حواف مستديرة.

العناصر الزخرفية النباتية فى هذا العصر :

يعتبر العنصر الزخرفى النباتى المنفذ باللونين الأسود والأبيض فى لوحات الموزايكو خلال عصر هديران - الأنطونيين من العناصر الزخرفية التى سادت خلال هذه الفترة الزمنية. هذه الأشكال النباتية تحولت إلى أشكال تخطيطية منذ القرن الأول الميلادى ولكن فى وحدات محدودة، أما فى القرن الثانى فإن العنصر النباتى التخطيطى أصبح يملأ لوحات الموزايكو بالكامل، كما اكتسبت هذه العناصر النباتية عناصر زخرفية جديدة اكتسبتها مظهرها جديداً أنيقاً وإن كان تنقصه الحيوية وكمثال على ذلك لوحة الموزايكو التى عثر عليها بمنزل Apuleio بأوستيا (صورة ٢١٢). فى هذا المثال استخدمت العناصر النباتية لتحقيق ثلاثة أغراض ولذلك شكلت بثلاثة طرق مختلفة: أولاً كإطار للوحة *emblema* الكبيرة حيث شكلت فى شكل فروع حلزونية تتوسطها أوراق النبات الرباعية، ثانياً فى داخل اللوحة حيث توسطت هذه الزخرفة النباتية كل ضلع من أضلاع اللوحة الأربعة وفى هذه الحالة شكلت بشكل فروع لولبية تخرج من أكمام النبات وتعلوها عصافير أو أن تحيط هذه الفروع النباتية برأس للساتير أو حورية الغابات، ثم ثالثاً لإحاطة الشكل المصور الداخلى الممثل به ساتير وحورية، وفى هذه الحالة شكلت على شكل أربعة فروع نباتية يربط ما بينهما الدلافين التى تحصر بينها القواقع. هذا الاتجاه لاستخدام العنصر النباتى فى إحاطة اللوحة الخارجية أو الداخلية نجده فى العديد من لوحات الموزايكو المنفذة باللونين الأسود والأبيض خاصة فى أوستيا. فى العادة كانت العناصر النباتية المنفذة بطريقة تخطيطية تستخدم فى لوحات الموزايكو التى تغطى أرضيات محدودة المساحة، إلا أن استخدام هذا العنصر الزخرفى النباتى كان صعباً بالنسبة للوحات الموزايكو التى تغطى مساحات كبيرة، حتى ولو كانت هذه العناصر النباتية تتضمن أيضاً صور الأشخاص وهو اتجاه ساد فى العصر الهديرانى والأنطونينى وهناك أمثلة منه فى فيلا هديران فى تيفولى.

استطاع فنان الموزاييك في هذا العصر المزج بين العناصر المصورة وما بين العناصر النباتية وكمثال على ذلك الموزاييك الموجود بحمامات الحكماء السبع في أوستيا (صورة ٢١٤) والمؤرخ في ١٣٠م. في هذا المثال يلاحظ الطريقة الجديدة في إدخال صور الأشخاص والحيوانات ضمن إطار الزخارف النباتية وذلك لإضافة الحيوية لهذا العنصر النباتي الذي كان في أمثلة الموزاييك السابقة. يلاحظ أيضا في هذا المثال أن كل من صور الحيوانات والأشخاص والنباتات جاءت كل منها منفصل عن الآخر، إلا أن الفنان نجح في توحيد العناصر المختلفة في رؤية زخرفية تبدو وكأنها زخارف الأرابيسك. يلاحظ في هذه اللوحة أن صور الصيادين اتبعت أربعة نماذج. إما أن يصور الصياد من الظهر، وإما بوضع الـ $\frac{3}{4}$ scorcio، وإما وهو متجه لليمين، وإما لليسار. ملامح الوجه والشعر المجعد تظهر أن صور الصيادين مأخوذة من أرشيف الفن الهلنستي وبالتحديد السكندري، أما بالنسبة للحيوانات فإنها مصورة في ٨ شكل موزعة في اتجاهات متباينة وعلى مستويات مختلفة، وإن كانت صور الحيوانات مصورة باللون الأسود على خلفية بيضاء، إلا أن هذا لم يمنع من إظهار تفاصيل الجسم والحركة حتى وإن كانت المجموعة كلها عكست حسا زخرفيا مختلفا عن الشكل الطبيعي المرتبط بالحيوانات والصيد في العصر الهلنستي، بالرغم من أن كل هذه الحيوانات صورت تصويرا دقيقا مأخوذا من أرشيف الفن الهلنستي.

مناظر مصارعة الحيوانات venationes أو مناظر الصيد البرية التي كانت تنفذ بخلفيات خلوية في لوحات الموزاييك الملون حسب التراث الهلنستي استمرت أيضا في الكثير من لوحات الموزاييك الملونة خاصة في الموزاييكو الأفريقي أو السوري، أما في الموزاييكو الروماني الذي فضل استخدام اللونين الأبيض والأسود لتنفيذ المناظر الخلوية فقد أفرغ هذه المناظر من مضمونها الحقيقي وتحول لبعض الإشارات التخطيطية لهذه المناظر الخلوية، كما أن هذا

الفنان الرومانى عند تصويره لمناظر مصارعة الحيوانات venationes فقد هذه المناظر بشكل زخرفى على خلفية نباتية من الدوائر واللولبيات، مما غير تماما من المضمون التصويرى لمثل هذه المناظر إلى المضمون الزخرفى وبالتالي تحولت لوحة الموزايكو إلى شكل السجاجيد الشرقية الثرية بالعناصر الزخرفية، أى أن العناصر التصويرية والنباتية عند تنفيذها باللونين الأسود والأبيض واكتسابها للطابع الزخرفى ابتعدت تماما عن الفكرة الهلنستية التى حرص فيها الفنان عن النقل من الطبيعة، ولذلك لم يلجأ إلى الطريقة التخطيطية التى استخدمها الفنان الرومانى.

استخدم الموزايكو الملون بعناصر نباتية تخطيطية فى هذا العصر لزخرفة الجدران والسقوف القبوية والأجزاء الهلالية والحنيات. الموزايكو المستخدم لهذه الأجزاء المعمارية كان من الرخام وقطع الزجاج وتعتبر الأمثلة عنه قليلة للغاية فى ذلك العصر السابق للعصر المسيحى. أصل هذه الخاصية قد تكون من سوريا أو فلسطين أو الإسكندرية أو آسيا الصغرى، ويبدو أنه استخدم أيضا فى العالم الرومانى قبل القرن الثانى إذ يشير بلينيوس (N. H. XXXVI, 114) إلى أن الموزايكو فوق الجدران كان موجودا فى عصره وإن كان مكلفا جدا، كما يشير إلى أن استخدام الموزايكو فى القباء لم يظهر إلا منذ وقت محدود من عصره. ويشير بلينيوس إلى أن استخدام الموزايكو فى قباء الحمامات كان مفضلا عن التصوير والستكو لأنهما يتأثران بشدة ببخار الماء. لقد سبق الإشارة إلى استخدام الموزايكو فى مباني الـ ninfei من عصر الجوليوكلاودى والفلافى، إلا أنه فقط فى العصر الهديرانى يمكننا الحديث عن تغطية القباء بواسطة الموزايكو المكون من قطع فسيفساء مرمرية بيضاء وعجائن زجاجية ملونة لتشكيل أشكال الورود والفروع النباتية اللولبية والطيور والقواقع المنفذة جميعها بالطريقة التخطيطية، وذلك فى محاريب وقباء حمامات الحكماء السبع فى اوستيا (صورة

(٢١٥)، مما يدل على أن تغطية الجدران التي اقتصرَت على المحاريب والنافورات أصبحت تغطى المساحات الضخمة من القباء والمحاريب وأصبح يطلق عليها اسم *opus musirum* بينما أطلق اسم *tessellatum* على موزايكو الأرضيات، وتوضح المصادر الكلاسيكية أن فنان الموزايكو للجدران والسقوف كان أعلى أجرا من فنان موزايكو الأرضيات^(١٣٣).

العناصر المصورة :

بالإضافة للموزايكو ذى العناصر الهندسية والنباتية السابق الإشارة إليها والمنفذة باللونين الأسود والأبيض، كانت هناك بعض الأمثلة القليلة للغاية للموزايكو الملون والمزخرف بعناصر نباتية مثلما فى صورة ٢١٥. ثم أيضا بالنسبة للوحات الموزايكو الملون والمزخرف بعناصر تصويرية نجد أمثلة له خلال القرن الثانى فى أوستيا وإن كانت محدودة، إلا أنها كافية لمعرفة الذوق الذى ساد فى هذه الفترة والذى خضع فيه الموزايكو للعودة للهليينية بثوبها الجديد فى العصر الهديرانى، ثم للتجديد فى الذوق العام الرومانى المرتبط بحب الألوان فى حد ذاتها فى العصر الرومانى المتأخر.

فى أوستيا توجد لوحات من الموزايكو الملون تتقارب مع التراث الهلنستى مثلما فى قاعة الاجتماعات بحمامات الحكماء السبعة (صورة ٢١٦). يظهر هذا التقارب من تقسيم اللوحات إلى مربعات متشابهة والذى يرتبط بزخرفة السقوف بالمربعات المتداخلة أو بعناصر زخرفية متشابهة ذات أصول هلنستية. الموضوعات المصورة داخل هذه اللوحات المتعددة ترتبط بالطبيعة الساكنة *natura morta* التى ابتكرها الهلنستيون وشاعت كثيرا فى التصوير كما سبق الإشارة إلى ذلك، غير أن الرومان أضافوا أيضا عناصر جديدة مثل تصوير اللحم النىء أو الأنفورا، أيضا محاولة التبسيط فى تدرج الألوان بتحويل الضوء والظل

chiaroscuro إلى وضع خط فاصل بين اللونين المتباينين هو ابتكار روماني، بالإضافة إلى استخدام قطع الفسيفساء الزجاجية في بعض العناصر لإضفاء اللمعة على الموزايكو. المثال على مدى ارتباط لوحات الموزايكو الملونة بالتراث الهلنستي خاصة بالنسبة للوحة الرئيسية الداخلية المصور بها سلة فاكهة وعلى جانبيها طاووس وعصفور ونجدها في لوحة موزايكو من القصر الإمبراطوري باوستيا (صورة ٢١٧) وأيضا لوحة أخرى تمثل الفصول الأربعة (صورة ٢١٨) التي تستمد أصولها من التراث الهلنستي فيما عدا الإطار الخارجي المنفذ بالعنصر النباتي التخطيطي على الطريقة الرومانية.

بالنسبة لتصوير الآلهة في هذه الفترة يلاحظ ارتباط فنان الموزايكو الروماني بالتراث الهلنستي مع الحرية في التصرف في تفاصيل الأساطير اليونانية خاصة المرتبطة بأبولو وديونيسوس وهرقل وثيسوس وغيرهم، إلا أن الفنانين لم يبتكروا تعبيرات ولا مضامين جديدة.

أيضا بالنسبة لتراث المناظر الطبيعية النيلية التي عبر عنها بشكل فائق في موزايكو Palestrina لا يوجد ما يقارن به في هذه الفترة الزمنية، حتى بالنسبة للموزايكو الموجود بقاعة السرايوم في اوستيا (صورة ٢١٩) الذي كان يمكن أن نجد فيه ما يخص تلك المناظر النيلية التي كانت معروفة في العالم الروماني سواء في مجال التصوير أو الموزايكو، إلا أن الفنان اكتفى في هذه اللوحات بالرمز لمصر وللبيئة الأصلية لهذه العبادة، غير أنه عند استخدامه للرمز لتلك البيئة والمرتبطة بطبيعة الحال بالمناظر النيلية لم يستطع استغلال المساحات الواسعة التي أتاحتها لوحات الموزايكو بهذا المعبد لتكوين موضوعات متكاملة، واكتفى باختيار بعض حيوانات البيئة المصرية ونفذها باللون الأسود على الخلفية البيضاء وبدون ترابط بين هذه العناصر إذ أنه وزعها على مبعده بعضها من البعض

الآخر وسط الأرضية الواسعة البيضاء بهذه اللوحات. لقد اختار الفنان بعضا من العناصر النباتية النيلية مثل أزهار اللوتس وزهور مائية ذات سيقان طويلة وأشجار النخيل وبعض حيوانات البيئة النيلية مثل فرس النهر والتمساح وأبى قردان وثعبان الكوبرا ومناظر بعض صيادى الأسماك. كل هذه العناصر المصورة نفذت بطريقة تخطيطية مما يبعدها عن أصلها الهلنستي، يمكننا القول أن تصوير البيئة النيلية في خلال القرن الثاني اتجه إلى الزخرفية وإلى الطابع العملى أو كما نستطيع القول *utilitas e décor*.

المناظر النيلية وجدت في أمثلة أخرى منفذة باللونين الأبيض والأسود تعكس نفس الاتجاهات التخطيطية وبها نفس العناصر المرتبطة بتلك البيئة مثل الأقزام والتمساح وأبى قردان والكوبرا والنباتات ذات السيقان الطويلة مثلما في حمامات نبتون بأوستيا ومبنى لحوريات الماء *ninfeo* في منزل *Giardino* أيضا بأوستيا. المثال على هذه البيئة النيلية الذى عثر عليه في إحدى المقابر بأوستيا (صورة ٢٢٠) والذى يرجع لمنتصف القرن الثاني يوضح أن استخدام مثل هذه المناظر في المقابر إنما كان له مدلول جنائزى لأنه يرمز للمسرات في الحياة الدنيوية وما ينتظر الميت من مسرات في النعيم في الحياة الأخرى، ويؤكد هذا أن نفس هذه المناظر من البيئة النيلية عثر عليها في مقبرة في روما وبجوارها منظر أسد يفترس أسد آخر وهو منظر له مدلول جنائزى.

تحول المناظر المأخوذة من التراث الهلنستي المنفذة في الموزايكو الملون إلى مناظر تخطيطية تبتعد في مضمونها عما كان قائما في العصر الجمهورى والأوغسطى نجدها في مثال آخر غير البيئة النيلية، وأقصد بذلك الأساطير المصورة في موزايكو من أوستيا منفذ باللونين البيض والأسود (صورة ٢٢١). هذا الموزايكو ذو زخارف هندسية نباتية مصورة بداخلها أسطورة المعركة بين ايروس

وبان. أصل هذه الأسطورة أن المعركة تمت أمام أفروديت للتعبير عن مظهرين من مظاهر الحب، والتي كانت ضمن التصوير الجداري بمنزل Dei Vetti في بومبي. صور الفنان في موزايكو أوستيا الشخصيات وسط زخارف نباتية رقيقة للغاية، إلا أن المعركة في هذا الموزايكو تمت في وجود ديونيسوس وأريادنا على طريقة تصوير حوريات الماء التي كانت صورهن منتشرة في شكل اسكتشات. الرونق في إظهار التباين بين ألوان البشرة لكل من إيروس وبيان أو أريادنا وديونيسوس أو التباين بين ألوان الثياب، كل هذه التأثيرات اللونية اختفت باستخدام اللونين الأسود والأبيض وتحولت صور الأشخاص إلى تخطيطات أفقدتها وأبعدتها عن التراث الهلنستي، بل ساعدت على تغلب الطابع الزخرفي السائد في تلك الفترة بشكل إجمالي.

إذا كان الموزايكو الروماني خلال القرن الثاني قد أفرغ المناظر المصورة ذات التراث الهلنستي من مضمونها وجمالها محولا إياها إلى عناصر زخرفية، فإن الموزايكو الروماني خلال تلك الفترة أبدع في مجال تصوير المشاهد البحرية وقدم الشخصية الفريدة الفنية الرومانية. من أجمل الأمثلة على تلك المشاهد هو موزايكو حمامات نبتون بأوستيا (صورة ٢٢٢). حقيقى أن الموضوع هنا ليس جديدا إذ يرجع ابتكاره إلى العبقرية اليونانية؛ فكل عنصر بهذه اللوحة ليس جديدا مثل الإله نبتون بالعربة بالأربعة جياد المنتهية بذيل السمكة، أو صورة أنفتريتي فوق لوحة أخرى من نفس الحمامات وغيرها من العناصر الأخرى البحرية التي مرت بمراحل تطور عبر الفن اليوناني^(١٤)؛ فالفن الآرخی صور العمالقة بأجسام سمكية، كما أن تصوير الكائنات المفزعة والتريتون كان معروفا في القرن السابع ق.م.، إلا أنه في القرن السادس أصبحت تلك الوحوش تصور بجذع علوى بشري وجذع سفلى سمكى، كما تميز الوجه باللحية ولم تعد هذه الكائنات تصور بين الأمواج. أيضا عند تصوير التريتون وهو يطفو فوق الأمواج صور بجذع

الموزايكو فى القرن الثانى

بشرى، إلا أنه أضيفت إليه لاحقا الحوافر أو القواقع. ابتكرت أيضا أشكال حورية الماء neride فى العصر الآرخى وصورت بملابس وهى تمتطى الدلافين أو الكائنات الأسطورية الأخرى. وابتكر شكل الإيروس Eros الذى يمتطى الدلفين فى القرن الخامس ق.م.، وبطبيعة الحال كان شكل بوسيدون وما يرتبط به من أساطير تتضمن انفتريتى قد تكونت ملامحها بالفعل منذ عصر هسيود.

إذا كانت أصول هذه الكائنات البحرية تنتمى للتراث الإغريقى إلا أن الابتكار فى هذه اللوحة يظهر فى أسلوب تنفيذ وتشكيل تلك الكائنات وفى توزيع العناصر البحرية حيث يتوسط المنظر بوسيدون (نبتون) بشوكتة الثلاثية والمصور عارى إلا من الشال الذى يلتف فوق رأسه، بينما وزعت العناصر الأخرى من مجموعة التريتون السابحة وإيروس فوق الدلفين والحيوانات البحرية الأسطورية فى توزيع متكامل بحيث يمكن رؤية اللوحة من جميع الجهات وبالتالي يتحقق الهدف الزخرفى من هذه اللوحة. الكائنات البحرية بكل عناصرها وجدت فى أمثلة متعددة من قطع الموزايكو المنفذ باللونين الأبيض والأسود بدءا من عصر هديران المحب للهلينية، ولذلك يمكننا اعتبار عودة هذه العناصر الفنية ذات الأصول الكلاسيكية فى العصر الهديرانى مظهر لهذا الحب، إلا أنها اكتسبت مظهرا جديدا ليس فقط فى إعطاء اللوحة الطابع الزخرفى الذى كان سائدا فى ذلك العصر والعصر الأنطونينى، ولكن للرشاقة البالغة و للاهتمام بتفاصيلات صور هذه الكائنات، بالرغم من أن هذه اللوحات منفذة كالعادة باللونين الأبيض والأسود.

الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث

شهد حكم سبتيوس سيفيروس أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث لى يمتد حكم أسرته حتى عام ٢٢٨م. وبانتهاء حكم هذه الأسرة لى تبدأ فترة الفوضى السياسية والاقتصادية فى أرجاء الإمبراطورية الرومانية، ولذلك فإن لوحات الموزايكو فى روما تعتبر قليلة للغاية وتنحصر أساسا فى عبادة الاله ميثرا الذى انتشرت عبادته كثيرا خلال هذا القرن وكانت له مراكز للعبادة فى روما ذاتها حيث زينت جدران هذه المعابد برسوم ترتبط بهذه العبادة. من أهم مراكز العبادة للاله ميثرا هو الميثرايوم الواقع فوق تل الأفنتين إذ زخرفت جدران هذا المعبد بلوحات متعددة بلغ عددها ٢٢٠ لوحة بعضها مرسوم والبعض الآخر مشكل بالزخارف البارزة بالإضافة للوحات من الموزايكو. قدمت هذه اللوحات من جموع عباد هذا الاله كقرايين له، ومثل على كل لوحة شكلا مرتبطا بعبادة الاله ويميزها الذين تقدموا بها بكتابة اسم مقدم القربان. من أجمل اللوحات المقدمة تلك اللوحة من الموزايكو والمنفذة بطريقة الـ sectile باستخدام شرائح مرمرية متعددة الألوان. الشعر ممثل فى خصلات متناثرة على شكل اللهب، الوجه يستدير قليلا إلى الناحية اليمنى، العيون واسعة والفم مكتنز (صورة ٢٢٢). هذه اللوحة تعكس الاتجاه الكلاسيكى الذى يبدو من خلال الأسلوب الفنى التعبيرى.

إذا كانت لوحات الموزايكو قليلة للغاية خلال هذه الفترة الزمنية، فإن أوستيا شهدت نهضة معمارية ضخمة نتيجة للنشاط التجارى بأوستيا وزيادة أعداد السكان بها، فأقيمت أحياء ومباني جديدة أو توسعة مباني قائمة أو إعادة بناء مباني أخرى. هذه الحركة الإنشائية صاحبها أيضا عمل لوحات موزايكو متعددة استمر الأسلوب الفنى بها متميزا وحتى أواسط القرن الثالث حيث بدأ التغير من جديد فى الأسلوب الفنى للموزايكو.

الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث

الموزايكو فى هذه الفترة إما أنه كان مزخرفا بعناصر هندسية أو نباتية أو تصويرية، وإما أنه يجمع ما بين أكثر من اتجاه واحد.

أولاً - العناصر الهندسية :

رأينا فى العصر الهديرانى - الأنطونينى استخدام الخطوط الهندسية لتكوين أشكال هندسية مختلفة، أما فى هذا العصر فإن الأشكال الهندسية لم تعد تشكل عن طريق الخطوط وإنما أصبحت بشكل بقع قطع سوداء على الأرضية البيضاء كما أصبحت أكبر حجما وبالتالي أصبح كل عنصر زخرفى قائم بذاته، ولم يعد هناك مجالا للتداخل بين الخطوط الهندسية الذى كان قائما قبل ذلك مما ضاعف من تأثير الضوء والظل، وهذا التباين بين اللونين لم يقتصر فقط على الأشكال الهندسية وإنما طبق أيضا بالنسبة للموضوعات المصورة والتي أصبحت من مميزات الفن السفيرى.

فى ظل هذا الذوق الجديد استخدمت المربعات السوداء مثلا لتكوين أشكال جديدة هندسية، كما استخدم شكل قشرة السمك فى صفوف متتالية سوداء أو بيضاء أو بالتبادل كما فى مبنى Thermopolium (صورة ٢٢٢).

استخدم أيضا عنصر الدوائر المتقاطعة السوداء التى ينشأ عن تقاطعها أشكال أوراق الزيتون السوداء والنجمة الرباعية الزوايا البيضاء كما فى لوحة معسكر الالهة العظمى Magna Mater (صورة ٢٢٤).

بالإضافة لهذه الأشكال الهندسية التى كانت معروفة من قبل وإن كانت منفذة بطريقة مختلفة ن توجد عناصر هندسية أخرى تعبر عن الذوق فى العصر السفيرى واستمرت طوال القرن الثالث الميلادى، واقصد بذلك استخدام عناصر سوداء ضخمة فى تشكيلات هندسية على الخلفية البيضاء مثلما فى لوحة الموزايكو

بحمامات الفوروم فى اوستيا (صورة ٢٢٥) فى هذا المثال وفى الأمثلة المشابهة لم يكن هناك حاجة لإحاطة الموزايكو بإطار، إذ أن الغرض كان فقط توضيح التقابل بين اللونين الأبيض والأسود.

يلاحظ عامة بالنسبة للزخارف الهندسية خلال القرن الثالث الميل للخطوط الدائرية عن الخطوط الأخرى المستقيمة التى كانت شائعة فى القرن الثانى الميلادى، هذا الذوق نحو الخطوط المنحنية والذى كان يتحقق فى الموزايكو الأقدم عن طريق العناصر النباتية اللولبية أصبح يتحقق الآن عن طريق الأشكال البيضاوية أو أشكال الفصوص، وكلها عناصر تدل على الدور فى الرؤية الجمالية والزخرفية ويمكن أن نجد صداها فى العمارة فى أشكال المحاريب والمشكاوات والاكسيرا الدائرية، وكذلك يمكن المقارنة ما بين التصاد بين اللونين الأسود والأبيض والتصوير الذى استخدم له ظلال قوية، وأيضا فى مجال النحت فى تحقيق الضوء والظل من خلال استخدام المثقاب لتحديد التفاصيل وحدود الأجسام المصورة، وكما استخدم فى التصوير فرشاة عريضة للرسم، استخدمت قطع الفسيفساء الكبيرة فى الحجم.

شاع فى منتصف القرن الثالث أيضا شكل الدرع الهلنستى الذى تتوسطه الميدوزا، إلا أن شكل هذه الدروع اختلفت عن النموذج المتعدد الألوان الهلنستى إلى رؤية هندسية جديدة باللونين الأسود والأبيض حيث تمت زخرفته بعنصر المثلث ذى القاعدة المنحنية لى يتواءم مع دوران خطوط الدرع كما فى لوحة الموزايكو بمنزل بالمنطقة السابعة فى اوستيا (صورة ٢٢٦). لم يستخدم الفنان فى هذا المثال صورة الجورجون فى مركز الدرع ولكنه استخدم زهرة من خمسة أوراق مما أضاف ثقلا على الموضوع. حقيقى أن الجديلة المحيطة بالدرع تتشابه مع الجداول فى القرون السابقة، إلا أن الجديلة المحيطة باللوحه ذاتها تعكس الطابع الهندسى الذى سوف يستمر بالنسبة لهذا الشكل أيضا فى القرنين الثالث والرابع ويمكن رؤية مثيل لها فى أنطاكية.

الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث

أيضا شكل المياندر الذى استخدم كإطار للوحة الموجودة بمنزل Fortuna Annonaria (صورة ٢٢٦) التى ترجع لمنتصف القرن الثالث يوضح عدم قدرة الفنان على تنفيذ هذا الشكل الهندسى الذى يرجع للتراث اليونانى والذى كان شائعا أيضا فى الموزايكو الرومانى طوال القرنين الأول والثانى، أما فى هذا المثال فالأخطاء واضحة فى تنفيذ هذا المياندر الذى يحيط باللوحة المقسمة إلى لوحات ثمانية أو سداسية أو مربعة أو معينة، والتى صور بداخلها حيوانات أو أشخاص أسطورية أو طيور، فشل الفنان أيضا فى إضفاء الشكل الطبيعى على الأشكال النباتية كما كان فى القرن الأول، كما فشل فى إضفاء الطابع الزخرفى الأنيق لتلك العناصر خلال القرن الثانى الميلادى فجاءت أشكال هذا الموزايكو ثقيلة، بينما نجح فقط فى التركيبات الهندسية باللون الأسود نظرا لأن هذه الأشكال هى التى كانت سائدة فى تلك الفترة.

من الأشكال الهندسية المبتكرة فى هذه الفترة الشكل الهندسى للخط المتموج الذى ابتكره الفنان الرومانى من استخدام أنصاف الدوائر بشكل تبادلى كما فى لوحة بمنزل Fulminata بأوستيا (صورة ٢٢٦) وحل هذا العنصر محل الجديدة.

الزخارف النباتية :

الزخارف النباتية التى رأينا مدى ازدهارها فى العصر الهلنستى - الأنطونينى والمميزة بتلك الأشكال التخطيطية الهندسية الأنيقة، نجد فى القرن الثالث تراجعاً عن حب هذه الزخارف وتحولاً فى هذه الأشكال، فمثلاً أشكال الزهور المتعددة الألوان تم تكبير أحجامها واتجهت إلى الشكل التخطيطى المتزايد. خير مثال على هذا الاتجاه نجده فى موزايكو ما يعرف باسم schola del traiano (صورة ٢٢٧). فى هذا المثال لجأ الفنان إلى استخدام الشكل الواحد المكون من زهرة

وأوراق وفروع لولبية لتكوين زهرة ضخمة، مما يعنى أن الفنان استخدم اسكتش واحد وكرره لتكوين الزخارف النباتية فى كل اللوحة، والتى تضمنت لوحات صغيرة لحيوانات أو أشخاص فى مركز هذه الزهرة الضخمة. التفصيلات الداخلية لأجسام الأشخاص والحيوانات ضاعفت من تأثير الأسود والأبيض، حتى ولو كانت الأشكال التصويرية تتبع النمطية، ويلاحظ هنا أن تصوير أشخاص لتجسيد الروح الحامية للفصول كان يرمز إلى انقضاء الوقت والحياة.

إن اعتماد فنان هذه اللوحة على اسكتش سابق (ربما يرجع للعصر الهديرانى - الأنطونينى) يظهر من عدة ملاحظات: أولاً أن الفنان لم يستطع عمل كل الأزهار الضخمة المكونة من ذلك العنصر النباتى لأن هذا العنصر لم يبتكر خصيصاً لتلك اللوحة، لذلك اضطر الفنان إلى استخدام أنصاف هذا الشكل النباتى لملء بقية الفراغات فى اللوحة مما أفقدها التناسق، وثانياً لأن التفصيلات المستخدمة باللون الأبيض سواء بالنسبة للحيوانات أو الأشخاص هو من مميزات العصر السفيرى، وثالثاً لأن الإطار المحيط باللوحة الرئيسية والمشكل من الأوراق النباتية السوداء والنجوم السداسية الأطراف باللونين الأسود والأبيض هو من خصائص العصر السفيرى.

عاماً فقد العنصر الزخرفى النباتى فى القرن الثالث خاصية الخطوط الدقيقة التى كانت سائدة قبل ذلك لكى يكتسب مظهر يميل للشكل الطبيعى وإن كانت الخطوط المنفذة لهذه الأشكال النباتية أصبحت أكثر سمكا سواء فى تشكيل اللولبيات سواء فى تشكيل البراعم كما إزداد عدد الأوراق والزهور فى تلك اللولبيات.

العناصر التصويرية :

إذا كانت العناصر الهندسية والنباتية اتسمت بعدم الدقة وبفقدان الرقة التى كانت تتميز بها خلال القرن الثانى، نجد العكس بالنسبة للعناصر التصويرية

الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث

فى لوحات موزايكو القرن الثالث إذ تضاعفت هذه العناصر فى أعدادها وفى موضوعاتها بما يفوق مثيلاتها فى القرن الثانى.

من أجمل الأساطير المصورة هى تصوير أسطورة Atteone الصياد الذى رأى أرتميس وهى تستحم عارية، فعاقبته الالهة بتحويله إلى غزالة بمجرد أن رآها كلابه لم يتعرفوا عليه بل تابعوه وهو فى صورة الغزالة حتى قتلوه. هذه الأسطورة كانت هى الموضوع الرئيسى للوحة الموزايكو فى أحد حمامات أوستيا (صورة ٢٢٨)، ولقد تم اختيار هذا الموضوع لارتباطه بالمياه الخاصة بحمام أرتميس. الموضوع منفذ باللونين الأسود والأبيض بالطريقة المعتادة التخطيطية. اكتفى الفنان فى هذه اللوحة بالإشارة للمنظر الخلوى عن طريق الإيحاء بوجود كهف صخرى باستخدام شكل عقدى وتصوير شجرة مورقة بالإضافة للخنزير والغزال. المنظر مقسم إلى أجزاء: من أسفل Atteone وكلباه يهاجماه يشكلان شكلا هرميا، بينما من أعلى الغزالة والخنزير وهما يهربان نحو الأشجار صوروا بزاوية منفرجة مما ساعد الفنان على التعبير بنجاح عن الأسطورة.

نفس هذه الأسطورة كانت إحدى اللوحات الصغيرة فى لوحة موزايكو Domus Della Fortuna التى سبق الإشارة إليها فى صورة ٢٢٦ عند الحديث عن أخطاء تصوير الميانلر فى القرن الثالث. فى هذه اللوحة وضعت الموضوعات المصورة الخاصة بالأشخاص داخل لوحات مثمانة الشكل، بينما وضعت لوحات الحيوانات داخل مربعات. اللوحة الرئيسية تصور أسطورة ليكورجوس (الذى عاقبه ديونيسوس لقطعة شجرة العنب فأصابه بالجنون فقتل كل من زوجته امبروسيا وابنه) هو وزوجته امبروسيا. بقية اللوحات المثمانة تصور بروميثيوس وجانيميديس والكنتاور وأتيون، واللوحات المربعة الكبيرة تصور الحيوانات ومنها صورة الذئبة ومعها التوءمان واللوحات الصغيرة مصور بها طيور فوق الأغصان.

التساؤل المطروح الآن عن معنى اختيار هذه الأساطير فى تلك اللوحات ؟ قبل الإجابة على هذا التساؤل يجب الإشارة إلى أن لوحة ليكور جوس وامبروسيا احتلت مكان الصدارة بين اللوحات، وتعتبر مثال فريد فى اوستيا، وخارج اوستيا لم يكن هذا الموضوع من الموضوعات الشائعة، إلا أن هذه الأسطورة كانت معروفة فى كل الإسكندرية وآسيا الصغرى خلال العصر الإمبراطورى. إذا كانت قمة المأساة فى هذه الأسطورة ترتبط بقتل ليكور جوس فى لحظة جنونه لكل من زوجته وابنه، إلا أن هذه الأسطورة صورت فى العصر الهلنستى والرومانى عند قيام ليكور جوس بقطع شجرة العنب التى تحولت إليها زوجته امبروسيا: أى أن تصوير ليكور جوس وامبروسيا كانت للرمز للعقاب الذى تعرض له هذا الشخص المتبربر بالوقوف ضد ميلاد شجرة العنب التى يستخرج منها النبيذ. يمكن فى هذا المجال ملاحظة حرص الفنان على تصوير الفهد والنمر للرمز لانتصار ديونيسوس، وكذلك يمكن ملاحظة صورة الكنتاوروس ممسكا بيده اناء للرمز بشرب النبيذ، وفى الجهة المقابلة صورة جانيמידيس الساقى فى المجتمع الإلهى للرمز للمسرات الناتجة عن شرب النكتار الذى يسكبه الاله ديونيسوس. هذه المناظر المرتبطة بالنبيذ لاشك وأنها عناصر مناسبة لموضوعات لوحة الموزايكو التى تغطى أرضية الـ trichinum الذى يتناول منه الجالسون الشراب، أما بالنسبة للصورة الخاصة بعقاب بروميثيوس (سارق النار من الآلهة لإعطائها للإنسان) لاشك وأنها ترمز أيضا إلى النار التى يتم فوقها طهى اللحوم والطعام الذى يقدم للجالسين فى هذا المكان، أما بالنسبة لصورة اتيون فيمكن أن يرى فيها رمزا للصيد الذى يمد الموائد بما يلزمها من لحوم خاصة وأنه صور إلى جانبه الغزال الذى يمثل العنصر الأساسى فى الصيد البرى للحصول على اللحوم. صورة الذئبة التوءمين أسفل صورة ليكور جوس بين صورة الكنتاور وجانيמידيس، فإنها ربما ترمز لانتصار الديونيسى الممثل فى العنب والنبيذ فى مدينة روما.

الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث

استمر الاتجاه نحو تصوير الكائنات البحرية التي رأيناها في العصر الهلنستي - الأنطوني وذلك في لوحات الموزايكو التي زينت الحمامات في مدينة أوستيا، إلا أن صور هذه الكائنات التي كانت أجمل أمثلتها في حمامات نبتون، أصبحت أكثر جمودا وأقل أناقة، إزداد التضاد ما بين اللونين الأبيض والأسود لاستخدام اللون الأبيض بكثرة في تفصيلات الأجسام، من أجمل الأمثلة التي تعكس الخصائص الجديدة لتصوير تلك الكائنات البحرية نجدها في حمامات الفوروم باوستيا (صورة ٢٢٩). يلاحظ في هذه اللوحة أن الصور وزعت في اللوحة بدون مركز محدد وإنما في اتجاهات مختلفة لتغطية كل لوحة الموزايكو، وربما كان هذا لإعطاء الاحساس بتنوع الأشكال وتنوع الحركة الحرة في الحياة البحرية، ويلاحظ أيضا في هذه اللوحة عدم التناسب ما بين صور الوحوش وما بين صور الأسماك، كذلك يلاحظ تمثيل فنار أوستيا والذي ظهر في عدد آخر من لوحات الموزايكو في أوستيا. لاشك أن تمثيل هذا الفنار لم يكن يستدعي وجود رسم مسبق له لأنه موجود تحت نظر الفنانين، إلا أنه يلاحظ في هذا المجال أن الأمثلة التي ظهر فيها الفنار لم يكن متماثلا إذ تراوح عدد طوابق ما بين ثلاثة إلى خمسة طوابق، كما اختلفت في هذه الأمثلة أشكال الأبواب والنوافذ. تمثيل الفنار بأوستيا سواء فوق التوابيت والمنحوتات والمسارج والعملة لابد وأنه كان عاملا مساعدا لكل من العالمين Lugli^(١٣١) و Stuhlfauth^(١٣٢). من هذه الدراسات يمكننا القول أن الفنار الذي أقامه كلاوديوس فوق جزيرة صغيرة صناعية وكان مكونا من أربعة طوابق، وفي الطوابق العليا وجدت نوافذ لإعطاء الضوء للأجزاء الداخلية من المبنى ولتخفيف الثقل على الأدوار السفلية. الأدوار الثلاثة الأولى كانت مربعة أما الدور الأخير فكان دائريا وفي هذا الدور كانت تشعل النيران.

عثر على أمثلة للفنار أيضا فوق جدران المقابر في أوستيا وفي هذه الحالة يكون المعنى الرمزي له أن ميناء أوستيا هو ميناء الراحة والهدوء بدون آلام ويمثل نصف الرحلة إلى العالم الآخر. أيضا عثر بالمقابر على لوحات موزايكو تعكس

النشاط السكانى وخاصة بالنسبة لقياس ووزن القمح والأدوات المستخدمة لذلك وهى لوحات تعبر عن تلقائية فى سرد الخطوات التى ترتبط بالقمح مما يعكس الطابع الواقعى المميز للعصر السفيرى والنصف الأول من القرن الثالث.

أىضا من المناظر الواقعية الممثلة على الموزايكو من تلك الفترة تقديم الأضحيات من الثيران وخير مثال نجده فى لوحة الموزايكو بمبنى الأوغسطيوم بمعسكر Vigili (صورة ٢٢٠). فى هذه اللوحة المنفذة باللونين الأسود والأبيض، وإلى جانب الثيران الذين تم ذبحهم، توجد ثيران أخرى تلى وشك التضحية بها. المنظر منفذ بدقة بالغة سواء بالنسبة لحركة الثيران سواء بالنسبة لتوزيع العناصر المصورة كل فى مكانه المخصص، سواء أىضا بالنسبة للتفاصيل أو التصوير الجانبى لهذه الثيران مما يدل على أن منظر التضحية بالثيران مأخوذ عن نماذج سابقة، لم يكن الفنان منفذ لوحة الموزايكو هذه على نفس المقدرة الفنية عند تصويره للكاهن الذى يقوم بالتضحية أو بالنسبة للرجال المساعدين له ويبدو أن هؤلاء كانوا من ابتكار الفنان، لذلك جاءت حركة هؤلاء الأشخاص أو تفاصيل ثنيات ملابسهم تخطيطية وغير دقيقة.

أىضا من الموضوعات التى أصبحت شائعة بعد العصر الأنطونينى مشاهد المجالدة والرياضيين المأخوذة من الملاعب Palestra أو مبانى المجالدة anfiteatro، وهذه الموضوعات تتواءم مع النهضة المعمارية لإنشاء الحمامات الضخمة فى اوستيا. تصوير الرياضيين فى حمامات كاركلا فى اللاترانو بروما ومناظر المجالدين فى البرج الجديد Torre Novo كل منهما منفذ فى موزايكو ملون، أما فى اوستيا فالأمثلة على تصوير المجالدين والرياضيين نجدها فى لوحات موزايكو منفذة باللونين الأبيض والأسود مثلما فى لوحة حمامات Trinacaria التى تصور ثلاث رياضيين المميزين برؤوسهم الحليقة (صورة ٢٢١) وغيرها من الأمثلة فى الحمامات الأخرى.

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث

وحتى نهاية القرن الرابع

بعد النشاط المعمارى الذى ارتبط بتعدد لوحات الموزايكو فى العصر السفيرى، أثرت الظروف السياسية فى النواحي الاقتصادية والاجتماعية التى انعكست على الفنون عامة ومنها فن الموزايكو منذ منتصف القرن الثالث الميلادى، تقلصت هذه الفنون إلى أدنى مستوى لها فى تلك الفترة العصيبة من القرن الثالث الميلادى؛ فأباطرة تلك الفترة - وهم من أصول مختلفة - لم يهتموا بتطوير المراكز المعمارية فى روما ذاتها ولا فى غيرها من المدن الأخرى سواء فى إيطاليا أو فى الولايات الرومانية، كما أن انكماش التجارة عامة لم يساعد التجار على تحقيق مكاسب تمكنهم من الإسهام فى استمرارية النشاطات الفنية ومنها فن الموزايكو.

بدلاً من إقامة منشآت جديدة اضطر الرومان إلى ترميم مبانيهم التى كانت قائمة قبل ذلك وفى بعض الأحيان أضافوا إلى هذه المباني ومنها المنازل بعض الأجزاء الجديدة مثل المحاريب.

فى أواخر القرن الثالث بدأت من جديد حركة إنشائية ارتبطت أساساً بالاستقرار السياسى منذ عصر دقلديانوس، وبالتالى أدت إلى الاستقرار التجارى، بالإضافة إلى عامل آخر تمثل فى عدم المقطرة على استمرارية المباني القديمة لتهالكها بمرور الوقت. هذا النشاط المعمارى الجديد لم يرتبط بالمباني العامة وإنما ارتبط أساساً بالمنازل الخاصة، فلم يعد هناك رغبة فى إقامة المزيد من المعابد للآلهة الرئيسية، إذ اكتفى الرومان بإقامة معابد للاله ميثرا، وحتى قطع الموزايكو التى زينت بها بعض هذه المعابد اتسمت هى الأخرى بالبساطة. لم تقام أيضاً حمامات جديدة بل استمر استخدام الحمامات القديمة مع بعض الإضافات والتجديدات لهذه الحمامات. حقيقى أن المقار الحكومية فى المدن المختلفة تم

تجديدها وتزيينها باللوحات المرمرية وقطع الموزايكو بدءاً من القرن السابع، إلا أن أكثر نشاط معماري ارتبط بفن الموزايكو ظهر أساساً في المنازل والفيلات.

حقيقى ان المنازل التى تنتمى للقرون الثلاثة الأولى استمر الترميم بها والتجديد لها بإضافة المزيد من الحجرات أو بالتغيير فى تخطيطها، إلا أنه فى نهاية القرن الثالث وخلال الرابع فى مدينة اوستيا التجارية اقيمت بها منازل جديدة فوق أساسات المنازل القديمة ولكن بأسلوب انشائى جديد هو opus mixtum بعمل صفوف من الأحجار والطوب المحروق بالتناوب، كانت هذه المنازل فى العادة من دور واحد وتتكون فى الغالب من فناء معمد تحيط به بقية الحجرات ومن أهمها صالة الصالون الضخمة التى يرتفع مستواها فى العادة بدرجة أو درجتين. أضيفت لهذه المنازل هياكل حوريات المياه ninfei ذات الشكل المعماري الذى تتخلله المشكاوات لتزيين الفناء أو الصالة الرئيسية، كما أضيفت أحواض السباحة لهذه المنازل. استخدمت الحنيات فى الصالة الكبرى أو فى جدران الحجرات الأخرى وأصبحت لوحات الأرضيات بها قطع من المرمر الملون فى أشكال هندسية، بينما طعمت الجدران بلوحات مرمرية (صورة ٢٢٢). حقيقى أن تخطيط المنزل عاد ليكون تخطيطاً هلنستياً، وأيضاً عادى الزخارف لتكون متعددة الألوان ذات طابع هلنستى، إلا أنه بذوق ومظهر جديد خاص بالفن الرومانى المتأخر تمهيداً للعصر البيزنطى.

عناصر الزخرفة فى الموزايكو فى تلك الفترة :

أولاً - العناصر الهندسية :

استمر استخدام العناصر الهندسية باللونين الأبيض والأسود بنفس الأشكال السابقة خاصة تلك الأشكال التى تبرز التباين بين اللونين وكمثال على ذلك لوحة الموزايكو الموجودة بمنزل الجورجون باوستيا الذى يرجع لنهاية القرن الثالث الميلادى والذى يتوسطه فناء به حوض وأرضية كلها مزينة بموزايكو أبيض.

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

جميع أرضيات الحجرات والممرات الممتدة حول الفناء الأوسط مزخرفة بموزايكو باللونين الأسود والأبيض وبعناصر هندسية مختلفة: زخرفة قشر السمك الذى يأخذ شكل المثلث بحافة مستديرة مقسم طوليا بنصف أبيض ونصف أسود وذلك فى الممرين الذين يؤديان إلى الحجرات المختلفة (صورة ٢٢٢). حجرة الـ *tablinum* الذى يفتح عليها الفناء الأوسط أرضيتها مزخرفة بأنصاف الدوائر السوداء التى تتماس حوافها من الخارج فى كل صف والتى يتوسطها صورة الجورجون المنقذة بالطريقة التخطيطية باللون الأسود على خلفية بيضاء، بينما بعض الحجرات الأخرى أرضيتها مزخرفة بلوحة ضخمة للجورجون وحولها إطار من أنصاف الأشكال البيضاوية تعلوها لوحة أخرى مزينة بعناصر الشكل السداسى أو المربع بينما أرضية الحجرة كلها مزينة بالموزايكو الأسود، وفى حجرة أخرى الموزايكو مزخرف بعقدة سليمان وعلى حوافها أربع دروع. كل هذه العناصر الهندسية ليس بها أى تجديد وإن كانت طريقة استخدامها جديدة.

الأكثر تجديدا فى مجال الموزايكو ذى العناصر الهندسية هو استخدام لوحات الموزايكو هذه كسجادة متكاملة مثلما فى منزل *Amore e Psiche* الذى يرجع للقرن الرابع والممثل به البلطة المزدوجة باللون الأسود على خلفية بيضاء والمرتببة على الشكل الصليبى أو على شكل دوائر سوداء تتصل فيما بينها بخطوط رباعية الأضلاع أو أن يرسم داخل هذه الدوائر أزهار رباعية الأوراق. هذا النوع من الموزايكو يميز العصر المتأخر فى أنطاكية التى تقدم لنا العديد من هذه الأمثلة^(١٣٨).

الموزايكو بمنزل *Dei Dioscuri* الذى يرجع تقريبا لمنتصف القرن الرابع يتميز بالأشكال الهندسية ثلاثية الزوايا وبيضاء على خلفية سوداء، أو أن تتحد هذه الأشكال فى شكل رباعى مكونة ما يشبه النجمة (صورة ٢٢٤).

يلاحظ أيضا بالنسبة للأشكال النباتية في تلك الفترة النقل والتخطيط في أشكالها فاقدة بذلك شكلها الطبيعي والدقة والرقعة في تحديد أشكالها. من أهم الأمثلة على هذا الاتجاه موزايكو البوابة البحرية Porta Marina (صورة ٢٢٥) الاتجاه الهندسي في تنفيذ أوراق النباتات باللون الأسود على خلفية بيضاء سوف يستمر حتى يتخذ مظهرا جديدا باستخدام عدة ألوان وليس فقط اللونين الأسود والأبيض.

الأمثلة على الموزايكو الأسود والأبيض تعتبر في ذاتها قليلة في تلك الفترة لو قورنت بالأمثلة الأخرى ذات الألوان المتعددة، والتي وجدت في اوستيا في المنازل الأكثر فخامة والخاصة بكبار التجار. في هذه المجموعة انتشر أيضا تغطية الجدران بلوحات مرمرية متعددة الألوان crustae، كما تم استخدام الشرائح المرمرية ذات الألوان المتعددة المنفذة بطريقة sectile منذ نهاية القرن الثالث وخلال الرابع في لوحات الموزايكو مما يعكس التغير في الذوق العام، وهذا الاتجاه يدخل في إطار الاتجاهات الفنية للموزايكو في العصر المتأخر.

استحب الفنانون أيضا في الموزايكو ذي العناصر الهندسية ادخال تعدد الألوان حتى وإن كان محدودا. هذه الرؤية الجديدة يمكن أن نراها في لوحات الموزايكو بمبنى الأوغسطيني Degli Agustali (صورة ٢٢٦) الذي يرجع لأوائل القرن الرابع. في إحدى لوحات هذا المنزل استخدمت الجديدة - وهو العنصر الزخرفي المفضل في هذا الوقت - كوسيلة لتقسيم اللوحة إلى عدة لوحات مربعة، وستصبح هذه الجديدة من العناصر التكوينية الشائعة في القرن الرابع، بأن تستخدم لتكوين الأشكال الثمانية أو السداسية المضلاع كما في منزل Dioscuri، أو لتكوين الأشكال الدائرية أو البيضاوية (صورة ٢٢٧) كما في لوحة شهور السنة بفيلا Sulurbana باوستيا التي تعكس الرغبة في زخرفة ثرية وظاهرة. أيضا في حالة

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

استخدام الجدران لتقسيم لوحة الموزايكو إلى مربعات كانوا يستخدمون خطين أو أكثر بلون أسود لتأكيد عنصر الجديلة، كما استخدمت هذه الخطوط السوداء لتحديد الأشكال السداسية كما فى (صورة ٢٢٨)، ويمكن فى هذا المثال ملاحظة استخدام أشكال المعين المقسم من الداخل بالشكل الصليبي وذلك لملء الفراغات داخل الأشكال السداسية التى تتصل فيما بينما بالخطوط.

فى الموزايكو الموجود بالمقر الامبراطورى بأوستيا (صورة ٢٢٩) يلاحظ فيها شكل الدوائر المتقاطعة والنجمة الرباعية الناشئة من هذا التقاطع، كما يلاحظ أن بداخل هذه النجمة شكل الصليب المعقوف، وكل اللوحة منفذة باللون الأبيض والأسود فيما عدا اللوحة الرئيسية الصغيرة فى الوسط التى نفذت بالألوان. من نفس هذا المبنى توجد لوحة أخرى تظهر تنوعاً فريداً فى العناصر الزخرفية الموجودة داخل اللوحات الصغرى المقسمة إليها لوحة الموزايكو عن طريق الجديلة (صورة ٢٤١) بعضها مزين بعقدة سليمان التى تتناوب مع أشكال الزهرة رباعية الأوراق أو الدوائر وداخلها الصليب المعقوف أو أوانى الـ Kratere، وهذا العنصر الزخرفى الأخير استخدم أحياناً كعنصر للوحة الرئيسية الـ emblema مثلما فى صورة ٢٢٥. هذا الذوق المتنامى نحو زخارف واسعة ومتعددة الألوان أدت بالفنانين إلى ترك العناصر الهندسية والنباتية الرقيقة التى كانت تستخدم فى ملء فراغ اللوحات فى القرن التالى، غير أنه استمر استخدام العناصر الزخرفية الأكبر حجماً مثل عقدة سليمان والصليب المعقوف وفروع النباتات وهذه العناصر زادت فى الحجم، فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه عناصر جديدة لها طبيعة مختلفة مثل الـ Kantharos والـ Cratere و سلال الفاكهة والزهور، وهى عناصر سادت أيضاً فى التصوير.

عودة تعدد الألوان فى الموزايكو أضافت أشكال جديدة للأزهار باستخدام التلرج فى الألوان كما فى موزايكو القصر الامبراطورى بأوستيا (صورة ٢٤٢). فى

لوحة الموزايكو هذه حددت خمس لوحات أكبرها الوسطى التى شكلت اللوحة الرئيسية *emblema*. كل اللوحات محددة بواسطة الجداول الثلاثية الشرائط، أما اللوحة الوسطى فإنها بالإضافة للجديلة يحيط بها عدة أطر بعضها هندسى والبعض الآخر نباتى. مصور باللوحة الرئيسية سلة نصف بيضاوية مليئة بالأزهار والفواكه تقف على أرضية بها عشب. السلة لها يد رأسية، ويقف على يسارها طاووس وعلى يمينها طائر أصفر ربما كان فرخ الطاووس. اللوحات الأربع الأخرى مصور بها نباتات بأشكال مختلفة، بينما صور فى المسافات بين هذه اللوحات أوراق نبات العنب. أطباق الفاكهة وأوانى الـ *Cratere* بالإضافة إلى الأزهار والطيور نجدها فى لوحة موزايكو بمنزل *Dei Dioscouri* ذات *emblema* مصورة (صورة ٢٤٢) حيث استخدم لهذه اللوحة الفسيفساء التى تتراوح أضلاعها ما بين ١,٥٠ إلى ٢ سم ونفذت بطريقة الـ *tessellatum* بألوان متعددة.

هذه العناصر الفنية المختلفة ذات الألوان المتباينة أصبحت من مميزات موزايكو القرن الرابع فى إيطاليا^(١١٩) وانتشرت فى سوريا وفلسطين واليونان وأفريقيا، كما استخدمت أيضا فى الموزايكو المسيحى^(١٢٠).

لوحات الموزايكو المتعددة الألوان بالإضافة إلى التقسيمات الهندسية ذات التشكيلات المبتكرة، بالإضافة إلى وجود الـ *emblema* فى وسط اللوحة وتصوير العناصر النباتية التى تسودها العناصر المصورة لا يمكن أن نقارنها بالرؤية الهلنستية، نظرا لاستخدام الموزايكو المرمى *opus sectile* داخل هذه اللوحات وادخال عناصر جديدة مثل عقدة سليمان والأقراص الضخمة والشرائط المسننة والأشكال الرباعية الحواف وكلها عناصر غيرت من التأثير التصويرى والمبدأ التكويني للموزايكو الهلنستى الملون، لذلك فقد ابتعدت لوحات الموزايكو الرومانى عن الحس الطبيعى الذى كانت تنفذ به العناصر النباتية فى العصر الهلنستى، لكى

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

تساهم فى تعددية وضخامة الشرائط الفواصل بين الوحدات الزخرفية فى رؤية جديدة تماما سواء كانت هذه الشرائط على شكل جدائل أو جيرلندات تشكيلية، سواء كانت هذه الشرائط مستنة، الاحساس التكويني الجديد للوحة ككل يظهر أيضا فى التشكيلات الهندسية الجديدة وفى الزهور التشكيلية وفى الصليب المعقوف وعناصر زخرفية أخرى صغيرة استخدمت لكى تكتمل زخرفة اللوحات نوعية السجاد. أيضا من معالم الموزايكو فى القرن الرابع استخدام قطع فسيفساء مربعة تتراوح أضلاعها ما بين ٤ - ٦ سم. هذه القطع لم تكن أضلاعها مستوية تماما مما يضى على اللوحات الطابع التجارى. هذه النوعية من الموزايكو استخدم فى العادة لتبليط الأجزاء الثانوية فى المنزل مثل مدخل المنزل أو الأفنية أو الممرات وفى العادة استخدم لها اللونين الأبيض والأسود، إلا أنه منذ منتصف القرن الرابع استخدم بدلا من هذين اللونين قطع مرمرية متعددة الألوان بنفس هذه المقاسات الضخمة مما أعطى الإيحاء بوجود بقع متعددة فى اللوحات.

أيضا أعيد فى القرن الرابع استخدام الشكل الذى كان سائدا فى القرن الثالث وهو عنصر المراوح المتداخلة الذى كان يظهر التباين باستخدام اللونين الأسود والأبيض. استخدمت أيضا فى القرن الرابع ألوان أخرى فى هذا الشكل إلا أنها محدودة فى العدد مثل لوحة الموزايكو عند مدخل منزل Protiro بأوستيا حيث استخدمت لتشكيل هذه المراوح ألوان الأبيض والرمادى والأصفر والأحمر بقطع فسيفساء أضلاعها ٢,٥ سم (صورة ٢٤٤).

استخدام قطع الفسيفساء الضخمة المتعددة الألوان بدون أشكال خاصة والاعتماد فقط على تأثيرها اللونى نجده فى حمامات الفيلسوف فى أوستيا (صورة ٢٤٥) حيث اعتمد الفنان على التأثير اللونى للمربعات الخضراء المحاطة بالشرائط المرمرية البيضاء. الطريقة الجديدة والخاصة باستخدام قطع

فسيفساء ضخمة فى القرن الرابع تتقارب فى واقع الأمر مع الترصيع المرمرى والتكوين الهندسى المرمرى، وتتباعد بذلك عن المفهوم التكوينى والزخرفى لفن الموزايكو السابق.

العناصر التصويرية :

يلاحظ فى الموزايكو ذى العناصر التصويرية سواء كانت بشرية أو حيوانية أنه مثل لوحات الموزايكو الهندسية تم تنفيذ اللوحات فيها باستخدام الأحجار المحلية أو بعض المرمر، إلا أن الزجاج كان من النادر استخدامه.

المشهد المصور كان يمتد أحيانا بمساحة لوحة الموزايكو طبقا للمعايير الفنية المتوارثة، إلا أنه فى الكثير من الأحيان مثلت المشاهد المصورة فى لوحات صغيرة سواء فى الوسط أو فى الأطراف. من أكثر المشاهد المصورة انتشارا مشهد الأطفال الأسطورية Amorini أو الديسكورى Dioscouri أو تصوير تجسيد الشهور.

كمثال على النوعية الأولى اللوحة المصورة بمنزل Dei Dioscouri التى تبلغ مساحتها ١٠ × ١٠,٥ مترا (صورة ٢٤٦). اللوحة الرئيسية محاطة بأربعة أطر اثنان منهما شرائط خالية من الزخارف والإطار الثالث على شكل الجديلة والرابع على شكل المياندر المزدوج. يتوسط المشهد فينوس تجلس على قوقعة يحملها اثنان من التريتون وموكب من حوريات الماء neredi تجلسن على حيوانات خرافية تتوجه إلى الأركان الأربعة للوحة ويقود هذا الموكب. التريتون المصور أسفل فينوس البحرية. تعكس هذه اللوحة الاتجاه الهندسى فى تنفيذ تفاصيل هذه الصور مثلما فى تنفيذ عرى حوريات الماء حيث استخدمت نصف دائرتين لتحديد البطن، وثنيتين أفقيتين لتحديد دهون البطن، كذلك استخدمت دائرتان لتحديد الثدي، أما الخطوط المتوازية من الأصفر والأحمر فكانت لظهار خصلات

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

الشعر الأشقر المنسدل بطريقة تخطيطية للالهة فينوس لكى تتجمع هذه الخصلات فى أيدى الالهة فوق القوقعة.

أيضا يلاحظ وجود خطوط متموجة لفصل الشخصيات البحرية الطافية فوق الماء، أما الكائنات المغمورة تحت سطح البحر مثل الدلفين وبعض الحيوانات البحرية فكلها نفذت باللون الرمادى المائل للزرقة، وصورت المياه على هيئة خطوط متقاطعة أفقيا ورأسيا بشكل ثقیل. تعتبر المشاهد المصورة على اللوحة كلها من الأمثلة القليلة بالمقارنة بالنوعية الثانية التى تنحصر فيها المشاهد المصورة فى لوحة رئيسية فى الوسط أو لوحات جانبية، وكمثال على النوعية الثانية لوحة مصور عليها الأطفال الأسطورية (صورة ٢٣٩ وصورة ٢٤٧) التى تبلغ مساحتها ٢,٥ x ٧ مترا والموجودة بالمنزل الأوغسطى بأوستيا. الـ *emblemata* مصورة داخل اللوحة الكبيرة المزخرفة بالعناصر الهندسية والتى سبق الإشارة إلى عناصرها فى صورة ٢٣٩، هذه اللوحة الصغيرة التى تتوسط لوحة الموزايكو السجادة تصور طفلين أسطوريين وعلى كتفیهما شال صغير ويحملان إكليل من الأوراق النباتية والأزهار يتوسطها حلقة. شعر الطفلين نفذ باللون الأصفر والجسم باللون الوردى بينما حدود الجسم باللون الأحمر القاتم واللوحة كلها منفذة بطريقة الـ *vermiculatum*.

مثال آخر على هذا الاتجاه نجده فى لوحة تجسيد الشهور التى عثر عليها فى فيلا Suburbana بأوستيا والتى سبق الإشارة إليها فى صورة ٢٣٧، فبالرغم من أن اللوحة تبلغ مساحتها ٧ x ٤ مترا إلا أن اللوحة التصويرية لم تتعد ١,٢٠ x ١,٢٠ مترا نفذت بالفسيفساء المتعددة الألوان. لم يتبق من صور تجسيد الشهور فى هذه اللوحة إلا اثنتين صورتا على شكل الـ *emblemata* ضمن الزخارف النباتية الأخرى. تجسيد شهر مارس تصور راعى من الأمام يتقدم بخفة نحو اليمين. رأس الراعى

وساقه اليمنى مفقودتان من اللوحة، الجسم نفذ بقطع الفسيفساء الوردية اللون مع التظليل بالأصفر والأبيض وحدود الجسم باللون الأحمر. يلبس الراعى جلد خروف ويمسك بيده اليسرى المتدلاه بجانبه اناء للبن. مصور إلى جانبه الأيسر عمود يقف عليه طائر، بينما مصور أسفل العمود خروف صغير محددة الأرض من أسفله. لوحة شهر إبريل مفقودة في معظمها ولم يتبق منها إلا الجزء الأيمن الذى يصور قاعدة حافتها مربعة ومزينة بشرائط تتدلى فوق الواجهة، أما اللوحات الأخرى فتصور احداها الجذع العلوى لسيدة لا يعرف معناها، أو أن تصور فى هذه اللوحات فواكه قد تشير إلى الشهور التى تظهر فيها هذه الفواكه، أو أن تصور طيور فوق الأغصان ومعناها أيضا غير واضح، إلا أنه يمكن القول أن بعض هذه العناصر استخدمت لملء الفراغات الناشئة عن دوران الجديلة، وعدم تدرج الألوان بل تقابلها يعكس الاتجاه الغنى للقرن الرابع خاصة أن هذه العناصر نفذت بطريقة تخطيطية والتي رأيناها فى الأمثلة السابقة.

من هذا المنطلق فإن الرؤية الشاملة لموزايكو القرن الرابع من خلال أمثلة الموزايكو بأوستيا خاصة بالنسبة للوحات الموزايكو المتعددة الألوان يتقارب مع الموزايكو المنفذ بطريقة opus sectile، وبالتالي فإنه يشوه التراث الهلنستى للموزايكو الذى نجح فى المساواة بين الموزايكو والتصوير من حيث التأثيرات اللونية مع اكتساب الموزايكو طول المدة بطبيعة الحال لطبيعته المقاومة للظروف البيئية.

أمثلة على استخدام الـ Sectile :

خارج أوستيا وفى مدينة روما استخدمت طريقة الـ sectile فى تصوير مناظر الحيوانات الضارية وهى تلتهم حيوانات أخرى أو تصوير مناظر صيد هذه الحيوانات. من أجمل الأمثلة على هذا الاتجاه يوجد فى اللوحات المرمرية ببازيلكا

===== الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

Giuno Basso التى لم يتبق منها إلا بعض الرسومات من عصر النهضة وبعض اللوحات الموجودة فوق الجدران وكلها منفذة بال opus sectile وبعضها تحمل زخارف هندسية والبعض الآخر زخارف مصورة منها الأسطورية التى تصور ال ninfe أو اللوحة التى تصور القنصل Giuno Basso فوق عربته أو منظر النمر الذى يهاجم نورا صغيرا أو منظر الفهد الذى يقترس جديا.

اللوحة المرمرية (صورة ٢٢٨) تصور القنصل فوق عربة عسكرية يجرها جوادان مصوران كل منهما فى اتجاه مغاير وذلك لابراز العربة العسكرية وفوقها القنصل. فى خلفية القنصل مصور فى كل جانب فارسان كل منهما يتوجه نحو حافة اللوحة. فى اللوحتين اللتين تصوران النمر مهاجما للثور (صورة ٥٠) أو اللوحة التى تصور الفهد المفترس للجدى (صورة ٥١) استخدمت الشرائح المرمرية متباينة الألوان بدون تدرج بين هذه الألوان مما يعكس تغير النظرة فى تحقيق عمق المنظور عن طريق فصل الألوان بعضها عن البعض الآخر وليس تدرجها مما أعطى لهذه الصور طابعا هندسيا، كما أنه فى لوحة القنصل وبالإضافة لفصل الألوان بعضها عن البعض الآخر اتسمت الوجوه بالجمود وعدم ظهور أية انفعالات.

يمكن القول بالنسبة لاستخدام المرمر أنه خلال القرن الرابع الذى شهد آخر نشاط فنى فى اوستيا وإيطاليا عامة بعد الاتجاه نحو الشرق، أن المرمر استخدم للأرضيات والجدران من أنواع مختلفة ومنها الجرانيت والبروفير. بالنسبة للأرضيات استخدمت قطع رخامية مربعة مقسمة إلى قسمين أو ثلاث (مثلثة) لكى تحيط بقواعدها أضلاع اللوحة الرئيسية، أو أن يستخدموا الرخام فى عمل اللوحة الرئيسية وبداخلها شكل قرص يحيط به عدة شرائح رخامية من ألوان أخرى، أو أن يشكلوا من الرخام أشكال نباتية وعقدة سليمان وذلك فى أرضيات الحجرات الرئيسية مثل الصالون أو القاعات الرئيسية فى المباني العامة كما فى المقر

الإمبراطورى بأوستيا. استخدم الرخام أيضا لتطعيم الأجزاء السفلى من الجدران والمحاريب وذلك باستخدام أكثر من نوعين للرخام على أن تكون هذه اللوحات تبادلية بين نوعين مختلفين من الرخام. هذه اللوحات الرخامية للأجزاء السفلى من الجدران استبدلت أحيانا باستخدام التصوير لتقليد اللوحات الرخامية المتعددة الألوان.

فى اوستيا فى حمام الفوروم استبدلت إحدى لوحات الموزايكو المنفذة باللونين الأسود والأبيض من القرن الثالث بلوحة أخرى من البلاط المرمرى (صورة ٢٥١) وظليت الجدران بتقليد لوحات ضخمة متعددة الألوان مقسمة هندسيا إلى مربعات، بينما استخدمت شرائح الرخام الحقيقى لفصل هذه اللوحات المصورة.

التبليط بواسطة قطع صغيرة مرمرية وجدران مطعمة بلوحات مرمرية توجد فى صالون Amore e Psiche فى اوستيا (صورة ٢٥٢) والتي يلاحظ فى أرضيتها الأشكال الهندسية فى شكل دوائر كبيرة داخلها زهرة رباعية الأوراق وأقراص أخرى بعضها بيضاء والبعض الآخر سوداء، بينما الجدران كلها مكسوة بلوحات مرمرية بينها فواصل باللون القاتم.

من الأمثلة الثرية على استخدام الرخام فى الأرضيات والجدران المثال الموجود بمنزل الـ Ninfeo بأوستيا (صورة ٢٥٢). اللوحة مزينة بأزهار ضخمة وشكل عقدة سليمان مع تطعيم الجدران بلوحات مرمرية. أيضا من الشائع فى هذه الفترة استخدام لوحات صغيرة مرمرية متعددة الألوان كلوحات تتوسط لوحات موزايكو أبيض وأسود بحيث تصبح هذه اللوحة المرمرية هى الـ emblema فى الموزايكو الهلنستى. معنى ذلك أنه فى العصر الرومانى المتأخر كان الاهتمام يوجه نحو تأثير الألوان وليس تأثير اللوحة المصورة، وهذه التعددية اللونية لم تكن تنفذ عن طريق قطع الفسيفساء ولكن عن طريق الشرائح المرمرية.

===== الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

يمكن القول أن مجموعة الموزايكو الملون والتطعيم المرمرى للجدران، بالإضافة للتجديد المطلق للأشكال الهندسية والأسلوب الفنى فى تصوير الشخصيات والحيوانات بطريقة تخطيطية هندسية وبأسلوب التسطيح كانت من أهم المميزات الفنية للقرن الرابع، إلا أنها لم تكن المميزات المطلقة الوحيدة فى ذلك القرن، فبالإضافة إلى شيوع استخدام الموزايكو المرمرى sectile، شاعت أيضا ولو بشكل محدود وفى أماكن محدودة موضوعات أخرى لتصوير موضوعات الصيد البرية وأعمال الفلاحة والمصارعات ومناظر مأخوذة من السيرك، وهذه الموضوعات لم تقتصر فقط على الموزايكو ولكن شملت أيضا مجال التصوير، ومما لاشك فيه أن كل هذه الموضوعات تعتمد على التراث الهلينستى، وهى تمثل أزهى وآخر مظاهر الموزايكو فى أواخر العصر الرومانى، بالرغم من استمرار نوعية هذه الموضوعات فى القصور الملكية فى بيزنطة أى فى أوائل العصر البيزنطى.

من أحسن الأمثلة على هذه الموضوعات تلك المجموعة الضخمة من لوحات الموزايكو الموجودة بقاعات وأفنية فيلا Armerina بصقلية التى تعكس تخطيط القصور الإمبراطورية ويبدو أنها كانت مقر أحد الحكام الأربعة فى الريف.

التراث الهلينستى السائد فى نوعية قطع الموزايكو هذه التى ترجع إلى الفترة ما بين نهاية القرن الثالث وبداية الرابع الميلادى يوضح أن التراث الهلينستى فى مجال الموزايكو الرومانى ظل موجودا طوال العصر الإمبراطورى، حتى وإن قل تأثيره فى بعض الفترات الزمنية من هذا العصر، إلا أنه سرعان ما يعود للسيطرة مرة أخرى على الموضوعات المصورة، وذلك للتقنية العالية والجمال الذى ارتبط بهذا التراث الهلينستى.

غطت قطع الموزايكو كل أراضي الحجرات والقاعات الضخمة في هذه الفيلا، ويبدو أن فناني هذه اللوحات ربما كانوا من الفنانين الأفريقيين من شمال أفريقيا. لقد حرص هؤلاء الفنانون على اختيار عناصر اللوحات بما يتواءم مع مساحة الحجرات المختلفة والممرات، فالحجرات التي تتسم بالمساحات الضخمة خصص لها عناصر زخرفية تحد من طول المساحة المفروض تغطيتها بقطع الموزايكو هذه. ولتحقيق هذا استخدم الفنانون العناصر الهندسية والنباتية ووزعوها على طول وعرض قطعة الموزايكو حتى تبدو هذه القطع كما لو كانت سجادة تغطي الأرضية، أو أن يصوروا قطع الموزايكو بمبداليات تتوسطها رؤوس حيوانات أو جذوع أشخاص داخل عناصر نباتية أو فروع نباتات متشابكة. اللوحات المصورة لموضوعات سواء كانت هذه الموضوعات أسطورية أو رعوية أو حقيقية انحصرت فقط في اللوحات الرئيسية في الوسط *emblemata* أو في لوحة كبيرة محاطة بعناصر هندسية، ويلاحظ أن هذه اللوحات المصورة كانت مخصصة لتزيين أراضي الأكسيرا والمجاريب. من هذه الموضوعات الأسطورية مشاهد لأريون، أورفيوس، أو لايروس وبيان، أو ليكورجوس مع امبروسيا، أو متاعب هرقل، أو تجسيد أفريقيا (صورة ٢٥٤) الموضوع على المنطقة الهلالية لحدى الحجرات ذات السقوف القبوية والمنفذة بطريقة الـ *Vermiculatum*: أفريقيا هنا مجسدة على شكل امرأة تجلس على كرسى وتمسك بيدها اليمنى شجرة مورقة وبيدها اليسرى ناب فيل. على جانب تجسيد أفريقيا من الجهة اليمنى فيل ومن الجهة اليسرى فهد. في خلفية المنظر صخور ومجموعة من الطيور. اللوحة محاطة بإطار هندسي، والمنظر كله ممثل على خلفية بيضاء. من الموضوعات الأسطورية المصورة منظر هزيمة العمالة الممثلة على منطقة هلالية أخرى (صورة ٢٥٥). العمالة الخمسة موزعون على مساحة هذه المنطقة وكل من هؤلاء العمالة يعبر عن الهزيمة بأسلوب مختلف. أيضا هذه اللوحة منفذة بطريقة الـ *Vermiculatum*. عند

===== الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

الرغبة فى تزيين أرضيات واسعة المساحة يصور الفنانون مناظر ترتبط بالسيرك لأن مثل هذه الموضوعات تتيح الاستعانة بعدد كبير من الأشخاص وهم يؤدون الأعمال المختلفة فى السيرك، بالإضافة لصور الحيوانات المختلفة وهى تخضع لتدريب المدربين، وخير مثال على هذه النوعية من أعمال السيرك هى لوحة كبيرة محاطة بإطار هندسى (صورة ٢٥٦) وعلى خلفية بيضاء ممثل فى مستويين، الأول منها يمثل رجلا يدفع بعربة مزودة بعجلتين كبيرتين يسبقه رجل يسوق ثورين كبيرين يشدهما شاب صغير. فى المستوى الثانى ممثل فارس يحمل درعا، بينما يوجد شخصان آخران يحمل كل منهما درعا كبيرا للتدريب على المبارزة وحولهما حيوانات وفى الخلفية تبدو مجموعة من الأشجار والتلال. يلاحظ فى أشكال الأشخاص وبالرغم من التأثير الهلينستى الواضح فى أسلوب التنفيذ وأيضا فى الموضوع، إلا أن الملابس وطريقة تسريحة الشعر تعكس مميزات فن البورتريه فى عصر الحكام الأربعة أى فى أوائل القرن الرابع الميلادى. أيضا من الموضوعات المستخدمة فى تصوير لوحات هذه الفيلا تصوير المصارعات وهى رومانية الأصل إلا أنها فى هذه اللوحات اكتسبت عنقا ملحوظا فى بعض لوحات هذه الفيلا. من أجمل الموضوعات المصورة فوق لوحات الموزايكو بهذه الفيلا منظر صيد الحيوانات الضارية واقتناصها فى أسلوب سردي يبدأ بالاستعداد للرحلة وانتهاء بقنص هذه الحيوانات. (صورة ٢٥٧). تمثل الاستعداد لرحلة الصيد بتصوير قارب كبير فى المياه فى مقدمة الصورة وداخله ثلاث رجال، بينما فى الخلفية مصور المناظر البيئية المرتبطة بالصيد مثل التلال والحيوانات الضارية. حقيقى أن موضوع الصيد من الموضوعات الشائعة فى الفن الهلينستى، إلا أن هذا الموضوع اكتسب واقعية فى الموزايكو الرومانى كما اكتسبت الخلفيات تنوعا لم يشهده الموزايكو الهلينستى. فى لوحة أخرى بالفيلا مرتبطة بموضوع الصيد والقنص نجدها فى لوحة أخرى تعكس الأسلوب السردى المرتبط بالفن الرومانى (صورة

(٢٥٨). فى هذه اللوحة الضخمة والمقسمة إلى عدة مستويات يفصل بين كل منها خطوط تمثل الأرض بالنسبة للموضوع التالى وهى منفذة بطريقة الـ Vermiculatum. اللوحة محاطة من الخارج بعدة إطارات من عناصر هندسية متنوعة. نفس هذه النوعية من الموضوعات بنفس هذا التقسيم انتشرت كثيرا فى قطع الموزايكو بشمال أفريقيا وبعض الولايات الشرقية مثل سوريا وفلسطين.

بعض قطع الموزايكو بفيلا أرمرينا تعكس موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية وتتسم بحيوية كبيرة مثل قطع الموزايكو فوق أرغيات الحمامات الضخمة بهذه الفيلا. بعض هذه اللوحات تصور عمليات التدليك (المساج)، وبعضها الآخر يصور مزاولة الألعاب الرياضية، ومن أجمل هذه اللوحات لوحة تمثل فتيات يزاوون الألعاب الرياضية (صورة ٢٥٩). اللوحة محاطة من الخارج بإطار هندسى، أما من الداخل فإن اللوحة مقسمة كلها إلى عدة أقسام يفصل بين كل منها شريط عريض يمثل الأرضية بالنسبة للوحة التالية وتظهر مجموعة من الشابات وهن يلبسن برداء شبيه لشكل المايوه البكىنى فى عصرنا الحالى ويقمن بألعاب مختلفة منها لعبة الكرة أو الجرى بطريقة تتشابه جدا مع الصور فى وقتنا الحالى.

بالنسبة لقطع الموزايكو فى الصالات المستديرة أو الثمانية الأضلاع كانت قطع الموزايكو تقسم بخطوط تشبه أشعة الشمس الممثلة فى اللوحة الوسطى. اللوحات الناشئة من هذه الخطوط مزينة بصور لتجسيد الفصول الثلاث، وأيضا تجسيد الشهور الاثنى عشر، بالإضافة لصور ربان الموسيقى Musae. فى اللوحات المصورة بعناصر نباتية تصور هذه العناصر داخل ميداليات كبيرة بإطارات هندسية، وأحيانا كانت تصور داخل هذه الميداليات حيوانات مختلفة. (صورة ٢٦٠) ويلاحظ فى قطعة الموزايكو هذه تقسيم الأرضية بواسطة شرائط عريضة هندسية لعنصر الجديلة التى تحول المساحة إلى مربعات بناخلها ميداليات محاطة

الموزايكو الرومانى منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع

بدورها بإطارات هندسية من عنصر الجديلة وفى وسط الميدالية مصور رؤوس الحيوانات المختلفة والزراف. أيضا من الموضوعات المصورة داخل لوحات صغيرة صور للحكماء السبعة أو أعمال السيرك أو أيضا ربات الفنون التسع.

أحيانا تتضمن لوحات الموزايكو بهذه الفيلا عدة موضوعات يفصل بينها خطوط عريضة مثل اللوحة إلى تمثل مناظر للصيد وأعمال الزراعة ومناظر من الحياة اليومية ومنظر من السيرك كلها منفذة بطريقة الـ *Vermiculatum* (صورة ٢٦١).

هذه الفيلا الضخمة التى قدمت لنا أكبر مجموعة موزايكو فى العالم شهدت ببقاء التراث الهلينستى بلغة جديدة فنية رومانية جديدة وتشهد على روعة فن الموزايكو وتعطى صورة كاملة عن هذا الفن الذى سيحظى بأهمية مطلقة لتزيين الكنائس فى العصر البيزنطى بعد أن فقد كل من التصوير والستكو أهميتهما فى العصر الرومانى المتأخر.

الهوامش

١ - لمعرفة المزيد عن خصائص فن التصوير على الأواني الفخارية اليونانية ارجع إلى:

R. M. Cook, Greek Painted Pottery, 1960; P. E. Arias, M. Hirmer, Mille anni di Ceramica greca 1960; V. R. Desborough d'Arcy, Protogeometric Pottery 1952; H. G. G. Payne, Necrocorinthia, 1931.

٢ - لمعرفة المزيد عن Polignot ارجع إلى:

E. Lowy, Polygnot, 1929; A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, 1953, pp. 91 ss.

٣ - وهو فنان من ساموس رسم المشاهد المسرحية لأيسخيلوس في الفترة ما بين (٤٦٨ - ٤٥٦ ق.م.). في عام ٤٢٠ ق.م. يقال أن Alcibiade اضطرر لخرقة جدران منزله بمنظر خلوية. كتب Agthrchos كتابا عن المشاهد المسرحية التي قام بتصويرها مما دفع كل من Democrito و Anassagora على الكتابة عن المنظور. يعتبر أول فنان صور الخلفيات الخلوية على مساحة ضخمة. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. de Capotani, La grande Pittura Greca (1945) pp. 41 ff.; P. M. Schuhl, Platon et l'arte de son temps (1933).

٤ - اصل هذا الفنان من مدينة أفسيسوس ثم انتقل للعيش في مدينة أثينة - اكتسبت لوحاته شهرة فائقة خاصة التي استمدت موضوعاتها من الأساطير: اشتهر برونق خطوطه في التصوير وبقدرته على اظهار التعبيرات النفسية. يعتقد بلينيوس أنه يرجع إلى ٢٩٧، إلا أن المصادر الكلاسيكية تذكر أنه رسم

منحوتات درع أثينا بروماخوس في ٤٥٠ ق.م. لمعرفة المزيد عنه ارجع إلى:

A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, 1953, pp. 111-20.

٥ الفنان ابولودورو من أثينة اشتهر في عام ٤٣٠ ق.م. تذكر المصادر الكلاسيكية أن الفنان Zeusi دخل إلى مجد التصوير عن طريق البوابة التي فتحها Apollodoro.

طريقة التظليل التي ابتكرها ابولودورو لم تستخدم في التصوير على الأواني الفخارية قبل ٤٢٥ - ٤٠٠ ق.م. بالرغم من شهرته الفائقة إلا أن المصادر الكلاسيكية لا تذكر له إلا لوحتين. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. Rumpf, op. cit., pp. 120 ff.

٦ - هو فنان من هيراقليا في لوكانيا. بلينيوس يؤرخ لأعماله في ٣٩٧ ق.م.، بينما يشير كوينتليانوس إلى أنه يرجع للحروب في البليبونير - يشير افلاطون في ال Protagora أنه في عام ٤٣٠ ق.م. قدم Zeusi إلى أثينة. تشير المصادر الكلاسيكية إلى بعض لوحاته الشهيرة مثل لوحة ايروس المتوج بتاج من الزهور ولوحة Alcamena في مدينة Agrigento. تذكر المصادر أن هذا الفنان دخل من البوابة التي فتحها ابولودورو وسرق فنه. يمتدح لوكيانوس لوحته الشهيرة عن عائلة الكنتاوريوس وخاصة لقدرة الفنان على التدرج بألوانه من القسم الحيواني إلى القسم البشري من الكنتاوريوس. كما نوهت تلك المصادر بلوحته الشهيرة بعنقود العنب. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

E. Pfuhl, Malerei und zeichnunge der Griechen I - III;
Rumph, op. cit., p. 26

٧ الفنان Apelle فنان من Colofone ثم عمل في افسيسوس (أحيانا يقال أنه من كوس لشهرته في عمل لوحات افروديت من كوس). بلينيوس يؤرخه في

٢٢٢ ق.م. (اعتمادا على الاسكندر). قام بعمل الصورة الشخصية لفيليب أبو الاسكندر الأكبر ولحاشية هذا الملك. من أشهر أعماله تصوير أفروديت وهي خارجة من البحر وتعصر شعرها لتجفيفه، والصورة الشخصية للاسكندر، بالإضافة إلى مشهد مقدمة القرايين في كوس. كتب كتابا عن التصوير. ارجع إلى: Pful, op. cit., pp. 801; A. Rumpf, op. cit., 1953.

لمعرفة المزيد عن المقبرة الثالثة من مقابر مصطفى باشان ارجع إلى:

A. Adriani, Repertorio d'Arte dell'Egitte Greco - Romano, serie C, p. 133 ff., tav. 54 fig. 191 - 192; 54, fig. 194; tav. 55, 196; 56, 199; tav. 57, 203; 59, 208; 72, 240.

٩ - ارجع إلى:

G. Becatti, Le grandi epoche dell'Arte, Firenze 1965, pp. 234 ff.

١٠ - ارجع إلى:

Nancy & Andrew Ramage, Roman Art, third edition, London 2000, p. 45.

١١ - ارجع إلى:

A. Frova, L'Arte di Roma e del mondo romano, Torino 1961, pp. 371 ff.

١٢ - ارجع إلى: N. & A. Ramage, op. cit., p. 81, fig. 2.41.

يعتقد الزوجان رامج أن هذا المنظر يصور القائد فابيوس الذي كان قائدا هاما في الحرب السمنية في أواخر القرن الرابع ق.م. وأن إما فابيوس أو فانيو قد شارك في هذه الحرب، كما يفسران هذا التلاقي بين الرئيسين أنه تم بعد عقد الهدنة. لا يبدو هذا التفسير منطقيا نظرا لأن اسم فابيوس المكتوب في

هذه اللوحة لم يقتصر على قائد الحرب السمنية، كما أن التأريخ المقترح لهذه الجدارية وهو القرن الرابع ق.م. على حسب زعمهما يتعارض مع شكل الملابس والأسلحة المصورة في هذا المنظر، ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., p. 373, fig. 349.

١٣ ارجع إلى: A. Frova, op. cit., p. 374, fig. 350.

١٤ - في فيلا فارنزيانا بضواحي روما التي بنيت في ١٥ ق.م. صور فوق جدران حجرة ال Triclinium بهذه الفيلا إفريز طويل يصور مناظر مختلفة لسير العدالة في المحاكم، وبلغ طول هذا الإفريز ما يقرب من عشرين مترا، ونظرا لأن هذه الفيلا صورت جدرانها بما يعرف باسم الأسلوب الثالث ليومبي والمتميز بتصوير مناظر مأخوذة من الواقع ويحإن كانت بشخصيات رمزية وغير حقيقية كما سيأتي تفصيليا عند دراسة هذا الأسلوب. كل منظر من مناظر سير العدالة مقسم إلى قسمين أحدهما لتصوير الحدث الذي أدى للخصومة عن طريق لوحة مصورة أو عن طريق تمثيل المتخاصمين للحدث ذاته. والقسم الآخر من اللوحة لإصدار الحكم في تلك الخصومة. لمعرفة المزيد ارجع إلى:

H. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil, I - II, pp. 21 - 22. Den Haag 1960; W. Helbig, Führer durch die Öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom III, Tübingen 1969, pp. 445 - 447.

١٥ لمعرفة المزيد عن تكتيك التصوير وعن التصوير الروماني عامة ارجع إلى:

M. Borda, La pittura romana, Milano 1958, I pittori e la tecnica pp. 381 - 395.

١٦ لمعرفة المزيد عن التكنيك المستخدم في التصوير ارجع إلى:

Laurie, Greek and Roman Methods of Painting, Cambridge 1910; Rosa, La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi, Milano 1937; Augusti, La tecnica dell'antica pittura parietale romana "Pompeiana", Napoli 1950, pp. 313 ff.; Aletti, La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto, Roma 1950.

١٧ - ارجع إلى:

Angela Donati, Romna pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina, Venezia 1998, p. 105.

١٨ - ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 108, fig. 10; E. Wdsworth, Stucco Reliefs of the I and II Cencuries still extant in Rome, in Memories of the American Academy in Rome 4, pp. 9 - 102, 1924.

١٩ - ارجع إلى:

A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.

٢٠ - ارجع إلى:

M. Borda, op. cit.; H. Beyen, op. cit.; G. Rizzo, La pittura ellenistico romana, Milano 1929.

٢١ - يشير أدرياني إلى التشابه بين هذا الشاهد الجنزى وبين التصوير في بومبى، حيث اعتمد التصوير المعماري في الأسلوب الثاني على تصوير أبواب تفتح

على الفضاء الخارجى، وكذلك المقارنة بين شكل هذا السياج الخشبى ومثيله فى فيلا بوسكريال. ولمعرفة المزيد ارجع إلى:

A. Adriani, op. cit., tav. 38, fig. 139, p. 116.

٢٢ - ارجع إلى: A. Adriani, op. cit., tav. 37, fig. 131, p. 112.

٢٣ - ارجع إلى: A. Adriani, op. cit., tav. 38, fig. 136, p. 113.

٢٤ - ارجع إلى:

N. & A. Ramage, op. cit., p. 82; Borda, op. cit., p. 21; Frova, op. cit., p. 382, fig. 352.

٢٥ - أطلق هذا الاسم للعثور على اسم ليفيا مكتوب فوق ماسورة للمياه. ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 77; G. Rizzo, Le pitture della casa di Livia, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia, III, Roma, 1937.

٢٦ - ارجع إلى: Borda, op. cit., pp. 29 ff; Ramage, op. cit., p. 84, fig. 2.45.

٢٧ - ارجع إلى: Ramage, op. cit., pp. 86 - 89, fig. 2.46, 2.48.

٢٨ - ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., pp. 386 - 7; Ramage, op. cit., pp. 90 ff.; A. Donati, op. cit., pp. 123, fig. 10.

٢٩ - ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., p. 77, fig. 6; Ramage, op. cit., p. 125, fig. 3.43, 3.44.

٢٠ - ارجع إلى: Ramage, p. 125, fig. 3.44.

٢١ ارجع إلى:

I. Bragatini & M. de Vos, Museo nazionale romano, Le decorazioni del villa romana della Farnesina, Roma 1982. p. 166, tav. 61; De Caro, Il museo nazionale di Napoli 1994, p. 150.

٢٢ ارجع إلى: Frova, op. cit., pp. 389 - 90.

٢٣ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., pp. 137 - 141, Fig. 134, p. 47.

٢٤ - يعرف Telamone في الأساطير أنه أخ لـ Peleo، استقر في سلامينا - ساعد هرقل ضد طراودة فكافاد وانشئت له عبادة الأبطال Erod, VIII, 64, 2

٢٥ ارجع إلى:

H. Beyene, op. cit., pp. 270 - 277; W. Peters, Landscape in Roman - Campanian Mural Painting, Assen 1938 and 1963.

٢٦ ارجع إلى: Vitruvius, VII, 5; Beyen, op. cit., pp. 200 - 207.

٢٧ ارجع إلى:

A. Borbein, Campanarelief Typologische und Stilkrische Untersuchungen, Heildberg 1968, pp. 197 - 199.

٢٨ - فيلا فارنزينا التي سبق الإشارة إليها عند الحديث عن المرحلة الأخيرة من الأسلوب الثاني تقع في ضاحية لروما بالقرب من الفاتيكان وتطل على نهر التيبر الذي تسببت فيضاناته إلى اضطرار سكانها لهجرها بعد فترة وجيزة

من انشائها، ووجود تصوير من الأسلوب الثانى والثالث بهذه الفيلا يدل بوضوح على تعاصر هذين الأسلوبين. لقد تعددت الآراء حول تأريخ بنائها، إلا أن الـ Beyen يؤكد أن أجريبا أقام هذه الفيلا لكى تكون عش الزوجية لمارشيللو وجوليا ابنة اغسطس والذي تم فى ١٩ ق.م. ارجع إلى:

H. Beyen, Les domini de la ville de la Farnesine, in *Studia C. Vollgraff*, Amesterdam 1948, pp. 3 - 21.

بالنسبة لتقليد الاشكال الثمينة ارجع إلى:

A. Ippel, Wandmalerei und Architektur 2 Studien, in *Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts*, pp. 43 - 58.

فى هذه المقالة أوضح ايبيلى أنه فى الصور الجدارية بهذه الفيلا قلد التصوير عناصر زخرفية مصنوعة من الأحجار الكريمة أو من المعادن الغالية الثمن مثل الذهب والفضة أو من الزجاج المتعدد الألوان. وقد عثر على ميداليات زجاجية تصور اطفال أسطورية وكانت هذه الميداليات ملصوقة على جدران منزل مصور بالأسلوب الرابع هو Casa degli amorini dorati.

٢٩ - ارجع إلى:

H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, *Biblioteca Helvetica Romana, Journal of Roman Studies*, pp. 171 - 178.

٤٠ - لمعرفة المزيد عن الجريفون ارجع إلى:

C. Delplace, Le griffon de l'archaisme à l'époque imperiale 1930.

A. Donati, op. cit., p. 275.

٤١ - ارجع إلى:

٤٢ - ارجع إلى:

I. Bragantini & M. de Vos, Museo nazionale Romano, op. cit., p. 236.

كان الـ Mau أول من أشار إلى تفسير مناظر العدالة بأنها تخص الملك الفرعوني بوخوريس وتبعه في هذا التفسير عدد من العلماء، غير أن بعض العلماء الآخرين يرى أنها تصور عدالة النبي سليمان. على أي الأحوال فإن المناظر ذات العناصر المصرية نجدها أيضا في أتريوم فيلا ميستيري وكذلك في أتريوم فيلا الثور في بومبي، بالإضافة إلى منزل ليفيا. ارجع إلى:

Schefold, op. cit., p. 296; peters, op. cit., pp. 35 - 42.

٤٣ - ارجع إلى:

G. Rizzo, Le Pitture dell'Aula Isiaca di Caligola, Monumenti della pittura antica, III, Roma II, Roma 1936; De Vos, L'Egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, Leiden 1980.

٤٤ - ارجع إلى:

S. De Caro, Il museo archeologico nazionale di Napoli 1994, p. 119.

De Caro, op. cit., p. 120. ٤٥ - ارجع إلى:

De Caro, op. cit., p. 154. ٤٦ - ارجع إلى:

De Caro, op. cit., p. 157. ٤٧ - ارجع إلى:

De Caro, op. cit., p. 164. ٤٨ - ارجع إلى:

٤٩ - ارجع الى: Ramage, op. cit., p. 123, fig. 3.41.

٥٠ - ارجع الى: A. Donati, op. cit., tav. 18 - 19, p. 275.

٥١ - ارجع الى:

R. Ling, Stucco Decoration in preaugustan Italy, in Papers British School at Rome 40, 1972.

٥٢ - ارجع الى:

I. Bragantini & M. de Vos., Le Decorazioni della villa romana della Farnesina, op. cit., pp. 62 - 3, fig. 52 - 55 e 57.

٥٣ - فى التصوير الجدارى بفيلا ليفيا صورت النساء جالسات فوق فروع النباتات أو ينبثقن من عنصر نباتى. ارجع الى:

G. Rizzo, Le Pitture della casa di Livia, fig 9, 10.

هذا العنصر النباتى ظهر أيضا فوق لوحات من كمبانيا. ارجع الى:

H. Von Röhden, H. Winnefled, Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Berlin 1911, pp. 207 - 209.

٥٤ - يشير لنج الى جزء من حجرة المياه الدافئة Tepidarium فى منزل الـ

Criptoportico فى بومبى حيث شكل موضوع أسطورى بالستكو على الجزء

الهلالى من هذه الحجرة. ارجع الى: Ling, op. cit., p. 51

٥٥ - ارجع الى:

F. Matz, Dionysiake Tels, Archäologosche Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit, Mainz 1963, pp. 1389 - 1453.

٥٦ - ارجع الى:

V. N. Blanc, Le paysage dans les reliefs de stuc. Etude technique iconographique et stylistique, Paris 1978; Id, Le courant paysagiste dans la decoration en stuc, in RA, 1982.

٥٧ - لمعرفة المزيد عن الصورتين ٧٤، ٧٥ من هذا الكتاب. ارجع الى:

W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlunge klassischer Altertümer in Rom III, Tübingen 1969, pp. 430 - 433, fig. 2; Aurigemma, Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, 1970, n. 355, p. 131, tav. LXXIV, LXV.

٥٨ - ارجع الى:

Paribeni, Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano, Roma 1938, n. 491, pp. 185 - 187.

Paribeni, op. cit., n. 492, p. 187. - ٥٩ - ارجع الى:

Paribeni, op. cit., n. 489, pp. 181 - 185. - ٦٠ - ارجع الى:

Paribeni, op. cit., n. 189, tav. 40.2. - ٦١ - ارجع الى:

٦٢ - ارجع الى:

Mielsch, Römische Stuckreliefs, p. 21, Heidelberg 1975

٦٣ - Fetonte في الأساطير اليونانية هو ابن الاله هيليوس من البطلة Climene.

عندما علم Fetonte بأنه ابن الاله هيليوس، شذ رحاله إلى الشرق للوصول لأبيه هيليوس، وعند وصوله لهيليوس في قصره سأله أن يمنحه هبة فوعده الاله بتحقيق أية أمنية يتمناها فطلب منه Fetonte أن يقود عربة هيليوس

الذهبية التي تجرها جياذ خالدة والتي تمنح الأرض الضياء بما تنفثه من نيران، لم يستطع Fetonte السيطرة عليها وكاد أن يسبب كارثة للأرض فصعقه زيوس وسقط Fetonte في منطقة Eridana وبكته شقيقاته اللاتي تحولن إلى أشجار يخرج العنبر منها. اللوحة هنا تصور اللحظة التي حاول فيها أبولو اقناعه بعدم القيام بهذه الرحلة التي انتهت بمقتله.

٦٤ ارجع إلى:

A. Frova, op. cit., p. 400, fig. 372; Ramage, op. cit., pp. 149 - 51, fig. 4.28, 4.31.

٦٥ ارجع إلى:

De Caro, Il Museo archeologico Nazionale di Napoli, p. 137 ff.

٦٦ لم يكتشف المنزل الذهبي إلا في أواخر القرن الخامس عشر حيث زارده الرسامون المشهورون من عصر النهضة مثل رفايللو وجوليو رومانو. حيث أوحى رسومات هذا المنزل لهؤلاء الفنانين برسم عناصر مشابهة في لوحاتهم. ونظرا لأن المنزل الذهبي كان تحت الانقراض وأشبه ما يكون بمغارة أو كهف، لذلك أطلق اسم جروتسك على مثل هذه الرسومات. وأصبح اسم جروتسك اسما متعارفا عليه بالنسبة للأشكال الخيالية. ارجع إلى:

Ramage, op. cit., p. 25, fig. 12 & 13.

٦٧ ارجع إلى: A. Donati, op. cit., p. 52, fig. 12 & 13.

٦٨ ارجع إلى: Borda, op. cit., p. 229.

٦٩ ارجع إلى: Frova, op. cit., p. 388.

٧٠ ارجع إلى: Borda, op. cit., pp. 84 ff.

٧١ - ارجع إلى:

S. De Caro, *Il Museo archeologico Nazionale di Napoli*, pp. 97 ff.

٧٢ اللوحة تصور لحظة وصول البطل برسيوس في طريق عودته إلى بلاد اليونان بعد قضائه على الميدوزا. رأى برسيوس على الشاطئ الأثيوبي الشابة أندروميذا مقيدة بالأغلال انتظارا لوصول الوحش الذي أرسله بوسايدون إلى أثيوبيا لعاقبة هذه البلاد بعد أن تجرأت الملكة Cassiope وهي زوجة ملك أثيوبيا ووالدة أندروميذا على الادعاء بأنها أجمل من حوريات البحر، مما اضطر ملك أثيوبيا Cefeo للتضحية بابنته لإنقاذ البلاد من الخراب. بمجرد رؤية برسيوس لأندروميذا أحبها وأخذ منها ومن الملك وعدا بالزواج منها بعد التخلص من الوحش ونجح برسيوس في ذلك وتزوج من أندروميذا.

٧٣ - ارجع إلى: Frova, op. cit., p. 393.

٧٤ - ارجع إلى: Ramage, op. cit., p. 183, fig. 5.46.

٧٥ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., p. 193.

٧٦ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 22 & 23., pp. 276 - 7.

٧٧ - ارجع إلى: M. & A. de Vos, *Pompei, Spain 1994*, pp. 309 - 310.

٧٨ - ارجع إلى: De Caro, op. cit., 1987, p. 27, fig. 31.

٧٩ - ارجع إلى: A. Donati, op. cit., tav. 158, p. 250.

٨٠ - ارجع إلى:

B. Bandienlli, *Strocita dell'arte classica*, Firenze 1950, pp. 173 ff.

- De Caro, op. cit., p. 188. ٨١ - ارجع إلى:
- Borda, op. cit., pp. 91 ff. e 266 ff. ٨٢ - ارجع إلى:
- Frova, op. cit., p. 409. ٨٣ - ارجع إلى:
- ٨٤ - ارجع إلى:
- A. Donati, op. cit., tav. 132, pp. 226 e 310; LIMIC, S. V. Eros, Amor, Cupido 1986.
- A. Donati, op. cit., tav. 56, p. 165. ٨٥ - ارجع إلى:
- Borda, op. cit., p. 101 ff. ٨٦ - ارجع إلى:
- Borda, op. cit., p. 110. ٨٧ - ارجع إلى:
- ٨٨ - ارجع إلى:
- B. Andreae, in W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, Tübingen 1963, n. 1155; A. Donati, op. cit., tav. 59, p. 289.
- Frova, op. cit., pp. 420 ff., fig. 391. ٨٩ - ارجع إلى:
- Frova, op. cit., p. 422, fig. 392 - 393. ٩٠ - ارجع إلى:
- ٩١ - ارجع إلى:
- A. Donati, op. cit., tav. 61, p. 289; Andreae, op. cit., n. 1156; W. Felten, Oknos 5, LIMIC VII, 1994, p. 34.

٩٢ ارجع إلى:

A. Donati, op. cit., tav. 63, p. 290; Bisconti, Sulla concezione figurativa dell' (habitat) paradisiaco, A proposito di una affresco romano poco noto, 1990, pp. 99 ff. fig. 20.

Borda, op. cit., pp. 118 ff.

٩٣ ارجع إلى:

٩٤ ارجع إلى:

Robinson, David M., Excavations at Olynthos, vols. II, V, VIII, and XII (Baltimore and London 1930 - 46).

٩٥ - ارجع إلى:

Robinson, Martin, Greek Mosaics, JHS: A postscript, J.H.S 87 (1967) 133 - 6.

٩٦ - ارجع إلى:

P. Petsas, Mosaics from Pella, in la mosaïque greco-romaine. Paris 1964, pp. 41 - 56.

٩٧ ارجع إلى:

Phillips, Kyle M., Subject and Technique in Hellenistic Mosaics: A Ganymede Mosaics from Sicily, The Art Bulletin 42 (1960), pp. 243 - 62.

٩٨ - من أهم المراجع للموزايكو عامة ولموزايكو الإسكندرية خاصة هو:

W. A. Daszewski, Corpus of Mosaics from Egypt, Hellenistic and Early Roman Period, Mainz 1985, Chapter II, pp. 28 - 33,

Chapter III, pp. 34 - 72; B. R. Brown, *Painting and Mosaics and the Alexandrian Style* (Cambridge, Mass. 1957).

٩٩ - ارجع الى:

J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1987, p. 221.

Pollitt, op. cit., pp. 220 ff., fig. 232 - 234. ١٠٠ - ارجع الى:

١٠١ - ارجع الى:

E. Pernice, *Die Hellenistische Kunst in Pompei. Band VI, Pavimente und figurliche Mosaiken* (Berlin 1938), tav. 64 - 7; Pollitt, op. cit., p. 223.

Pernice, op. cit., pp. 149 - 65, tav. 54 - 6. ١٠٢ - ارجع الى:

١٠٢ - من الموضوعات الأسطورية التي لاقت شيوعا في العصر الهلنستي هو تصوير ديونيسوس وقد عاد منتصرا من الهند، وعلى حسب قول أريانوس أن الاسكندر الأكبر رأى في نفسه ديونيسوس جديد لأنه عاد وهو الآخر منتصرا من اسيا. واعتبر الملوك الهلنستيون والحكام أيضا أنفسهم الديونيسوس الجديد. وهو اعتقاد يمكن أن يفسر لنا الاحتفالات البطلمية الضخمة التي اقيمت في ٢٧٦ ق.م. أما بالنسبة للأشخاص العاديين والذين اجتذبتهم أيضا هذه الأسطورة فيمكن تفسيرها بحب الإغريق للعناصر البيئية الغربية عنهم ومن بعدهم الرومان وعناصر هذه البيئة مثل الفهود والأفيال والجمال. ارجع الى: Pollitt, op. cit., p. 148, p. 139, fig. 150.

١٠٤ - مثلما في المنزل الذي تم حفره في القسم الجنوبي الغربي من منزل ليفيا.

ارجع إلى:

F. Carettoni, in Rend. Pont. Accad., XXIX, 1958, p. 56. fig. 4.

١٠٥ ارجع إلى:

G. Becatti, Scavi di Ostia, Mosaici e Pavimenti marmorei, vol. IV, p. 264, tav. LXII

Becatti, op. cit., p. 269, tav. CXXII. ١٠٦ ارجع إلى:

١٠٧ ارجع إلى:

A. Maiuri, Ercolano, Itinerari, Roma 1936, p. 55, tav. XXXVII, fig. 69.

A. Donati, op. cit., tav. 164, 165, p. 330. ١٠٨ ارجع إلى:

١٠٩ ارجع إلى:

De Caro, Il Museo archeologico Nazionale di Napoli, p. 184.

Becatti, op. cit., pp. 272 ff. ١١٠ ارجع إلى:

١١١ ارجع إلى:

P. Gusman, La Villa imperiale di Tivoli, 1904, p. 227, fig. 332;
M. E. Blake, M. A. A., XIII, 1936, p. 203, tav. 12, n. 2.

١١٢ ارجع إلى:

K. Parlasca, Die Römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin 1959, pp. 132 - 133.

١١٣ لمعرفة كل ما يرتبط بالموزايكو في العصر الهلنستي - الأنطوني. ارجع

G. Becatti, op. cit., pp. 277 - 295. الى:

١١٤ - ارجع الى:

A. Rumph, Die Meewesen die Antiken Sarkophgreiefs, Berlin 1938.

في هذه الدراسة تم جمع صور الكائنات البحرية فوق التوابيت الرومانية مع دراسة لتطور أشكال هذه الكائنات منذ العصر الأرخي. ارجع أيضا الى:

G. A. Manuselli, Recherche sulla pittura ellenistica, Bologna 1950.

Becatti, op. cit., pp. 330 ff. ارجع الى: ١١٥

١١٦ - ارجع الى:

G. Lugli e G. Filbeck, Il porto di Roma imperiale e l'agro Portuense, Roma 1935, pp. 16 - 21.

١١٧ - ارجع الى:

G. Stuhlfauth, Der Leuchthurm von Ostia in Rom. Mitt. LIII, 1938, pp. 139 - 163; R. Meiggs, Roman Ostia, Oxford 1960, p. 158.

١١٨ - ارجع الى:

D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947, p. 436, fig. 166, 167 K.M.P.

١١٩ ارجع إلى

M. E. Blake, in M. A. A., XVII, 1940, Mosaico della via dei Fienaroli, p. 100, tav. 14, n. 2, da piazza Barberini, p. 100, tav. 20, n. 6, dalla via Appia, p. 101, tav. 20, nn. 5 e 6, dell'Esquilino, pp. 98 e 99, tav. 19, nn. 1 e 4.

١٢٠ ارجع إلى:

A. GNIRS, Die christliche kultanlage aus konstantinischer Zeit an Platze des Domes in Aquileia, Vienna 1916.

بعض المراجع الهامة

- 1 - P. M. Allison, The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della caccia antica "JRArch" 1992.
- 2 - B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg 1973.
- 3 - S. Aurigemma, Le Term de Diocleziano e il Museo Nazionale Romano. Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, Roma 1963.
- 4 - A. Barbet "A propos de la collection des peintures romaines du Louvre" in Revue Archéologique 1978.
- 5 - A. Barbet, C. Allag, Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine "Mel. Ec. Franc. Rome" 84, 1972.
- 6 - A. Barbet, Le stuc romaine. Problèmes de style et d'analyse "Rev. Arch." 1977.
- 7 - A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompiéiens, Paris 1985.
- 8 - F. Bastet, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Archeologische Studiën nederlands Instituut Rome IV, Den Haag 1979.

- 9 - G. Becatti, Scavi di Ostia, Mosaici e pavimenti marmorei, vol. IV, vol. VI.
- 10 - H. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil, I - II, Den Haag 1960.
- 11 - R. Bianchi Bandinelli, L'arte romana nel centro del potere Milano 1969; Id., L'arte romana, Roma 1984.
- 12 - R. Biering, Die Odysseenfresken vom Esquilin, München 1995.
- 13 - F. Bisconti, Sull'unità del linguaggio biblico nella pittura cimiteriale romana, Brescia 1981; Id. L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni, 1985; Id., Sulla concezione figurativa dell' "habitat" paradisiaco A proposito di un affresco romano poco noto "Riv. Arch. Crist" 66, 1990.
- 14 - N. Blanc "Le décor de stuc dans l'arte romain" in Archéologia Paris 1980.
- 15 - M. A. Blake, Mosaics of the late Empire in Rome and vicinity, Mem. Amer. Acced. Rome, 17, 1940.
- 16 - A. Borbein "Campanareliefs Typologische und stilkritische Untersuchungen, RM, Suppl. 14, Heidelberg 1968.
- 17 - M. Borda, La pittura romana, Milano 1958.

- 18 - A. Carandini, Ricci, de Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Palermo 1982.
- 19 - M. Cima, I pavimenti in le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti, Venezia 1986.
- 20 - C. Cecchelli, Origini del mosaico parietale romano profani di A. G. BRUSIN, Gli scavi di Aquileja, Udine 1930.
- 21 - W. A. Daszewski, Corpus of Mosaics from Egypt - Hellenistic and Early Roman Period, Mainz, 1985.
- 22 - Angela Donati, Romana Pictura, 1998.
- 23 - S. De Caro, Due generi "la natura morta e la pittura di giardino, in la pittura di Pompei. Napoli 1991; Id., Il Museo Archeologico di Napoli 1994., Il ninfeo di Massalubrense, in Pompei, Ferrara 1996.
- 24 - M. de Vos, Pitture e mosaico a Solunto, in Babesch, 50, 1975.
- 25 - M. R. Di Mino. Gli alimenti nella "nature morte" romana, in L'alimentazione a Roma, catalogo della mostra, Roma 1987.
- 26 - R. Farioli, Pitture di epoca tarda nelle catacombe romane, Ravenna 1963.
- 27 - B. M. Felletti Maj, Le pitture delle case delle volte dipinte e delle pareti gialle, Ostia 1961.

- 28 - A. Frova, *L' Arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961.
- 29 - A. Fallina, *Le pitture con paesaggi dell'Esquilino*, Roma 1964.
- 30 - C. Greco, *Pavimenti in opus signinum e tessellati geometrici da Solunto*, Roma 1979.
- 31 - G. Gullini, *I mosaici di palestrina*, Roma 1956.
- 32 - L. Jacobelli, *Le pitture e gli stucchi delle Terme Suburbane di Pompei*, "Kölner jahrbuch für vor- und jshemski 1979 e 1991 e 1993.
- 33 - H. Joyce, *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the second and third Centuries A. D.* Roma 1981.
- 34 - Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Roma 1956.
- 35 - H. Lavagne, *Ville d'Hadrien. La mosäque de voute du cryptoportique républcain et les débute se l'opus musivum en Italie*, Lavagne 1983.
- 36 - R. Ling, *Gli stucchi in Pompei 79*, Cambridge 1979.; Id., *Roman Painting*, Cambridge 1991.
- 37 - A. Maiuri, *La villa dei Misteri*, Roma 1939.

- 38 - A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.
- 39 - P. Miniero Forte, Stabiae, Pitture e stucchi delle ville romane, Napoli 1989.
- 40 - B. Nogara, Le Nozze Aldobandini, I paesaggi con scene delle'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca vaticana e nei Musei Pontifici, Milano 1907.
- 41 - B. Pace, I mosici di Piazza Armerina, Roma 1955.
- 42 - G. Rizzo, Dionysos Mystes, Napoli 1918; Id. La pittura ellenistico-romano, Milano 1929.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
التمهيد	٥
الباب الأول	
التصوير والستكو	
بدايات التصوير الجدارى وتطوره	١١
التصوير فى العالم اليونانى	١٢
التصوير فى العصر الكلاسيكى	١٣
التصوير فى العصر الهلنستى	١٦
بدايات التصوير الرومانى	١٩
التصوير فى إيطاليا قبل التصوير الرومانى	١٩
إعداد الجدران للتصوير والتقنيات المستخدمة به	٢٩
الألوان	٣٥
الستكو Stucco	٣٧
أساليب تصوير بومبى	٣٨
الأسلوب الأول لبومبى	٣٩
الأسلوب الثانى لبومبى	٤٢
المرحلة الأولى من الأسلوب الثانى	٤٥
المرحلة الثانية من الأسلوب الثانى	٤٦
المرحلة الثالثة من الأسلوب الثانى	٤٧
المرحلة الرابعة من الأسلوب الثانى	٥١
الستكو (الزخارف البارزة)	٥٤
الأسلوب الثالث لبومبى	٥٥

٦٧	تصوير الحدائق
٦٩	تصوير البيئة النيلية
٧٠	تصوير الطبيعة الساكنة
٧١	الزخارف البارزة فى الأسلوب الثالث
٧٩	الأسلوب الرابع لبومبى
٨٧	اللوحات المصورة فى الأسلوب الرابع
٩١	لوحات الطبيعة الساكنة Natura morta
٩٣	الزخارف البارزة المعاصرة للأسلوب الرابع
٩٨	تيار الفن الشعبى
١٠٦	التصوير الرومانى بعد دمار بومبى وهركلانوم
١٠٦	التصوير الرومانى فى خلال القرن الثانى الميلادى
١٠٦	أولا - التصوير فى عصر تراجان (٩٨ - ١١٧ م.)
١٠٨	ثانيا - التصوير فى عصر هديران (١١٧ - ١٣٨ م.)
١١٢	ثالثا - التصوير فى العصر الأنطونينى (١٤٠ - ١٨٠ م.)
١١٤	الستكو فى القرن الثانى الميلادى
١١٦	التصوير الرومانى فى نهاية القرن الثانى وخلال الثالث

الباب الثانى

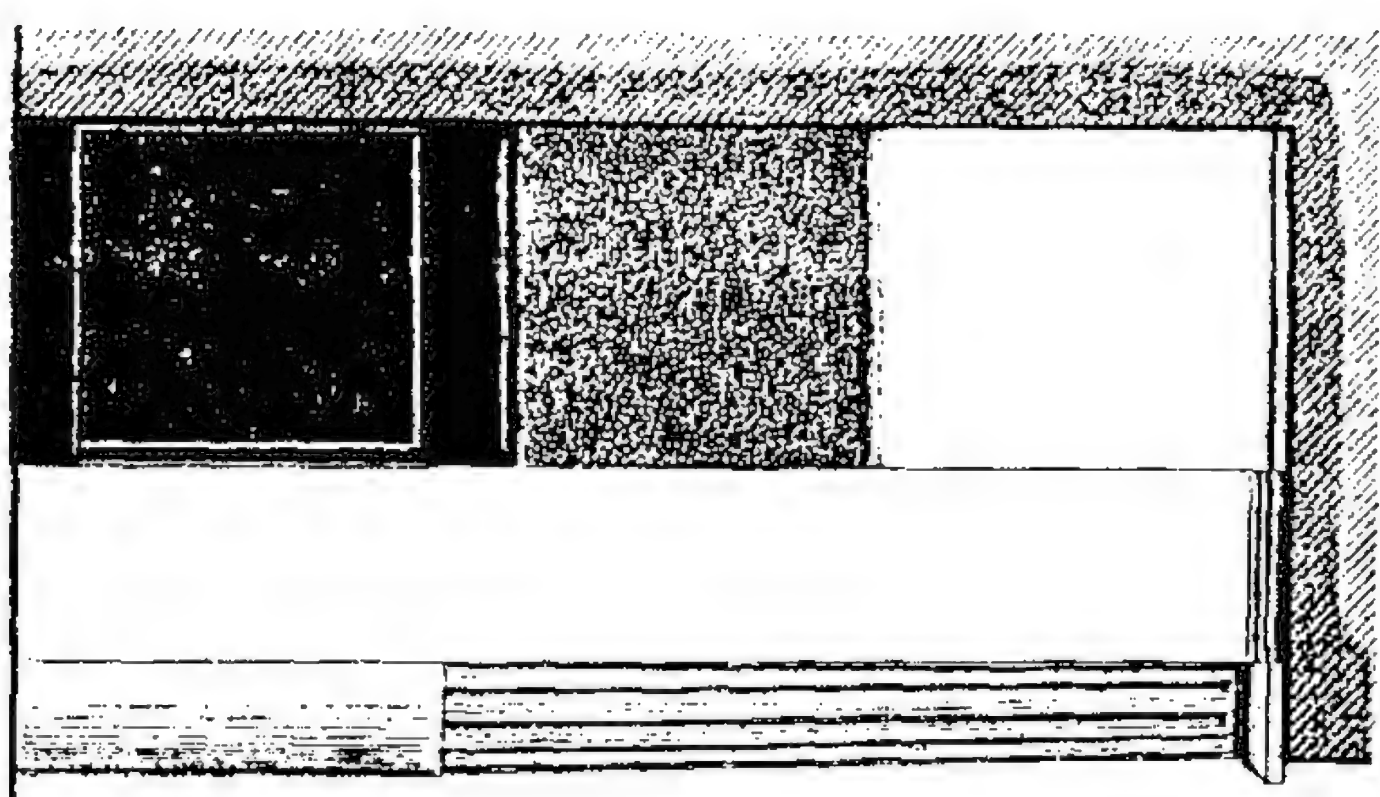
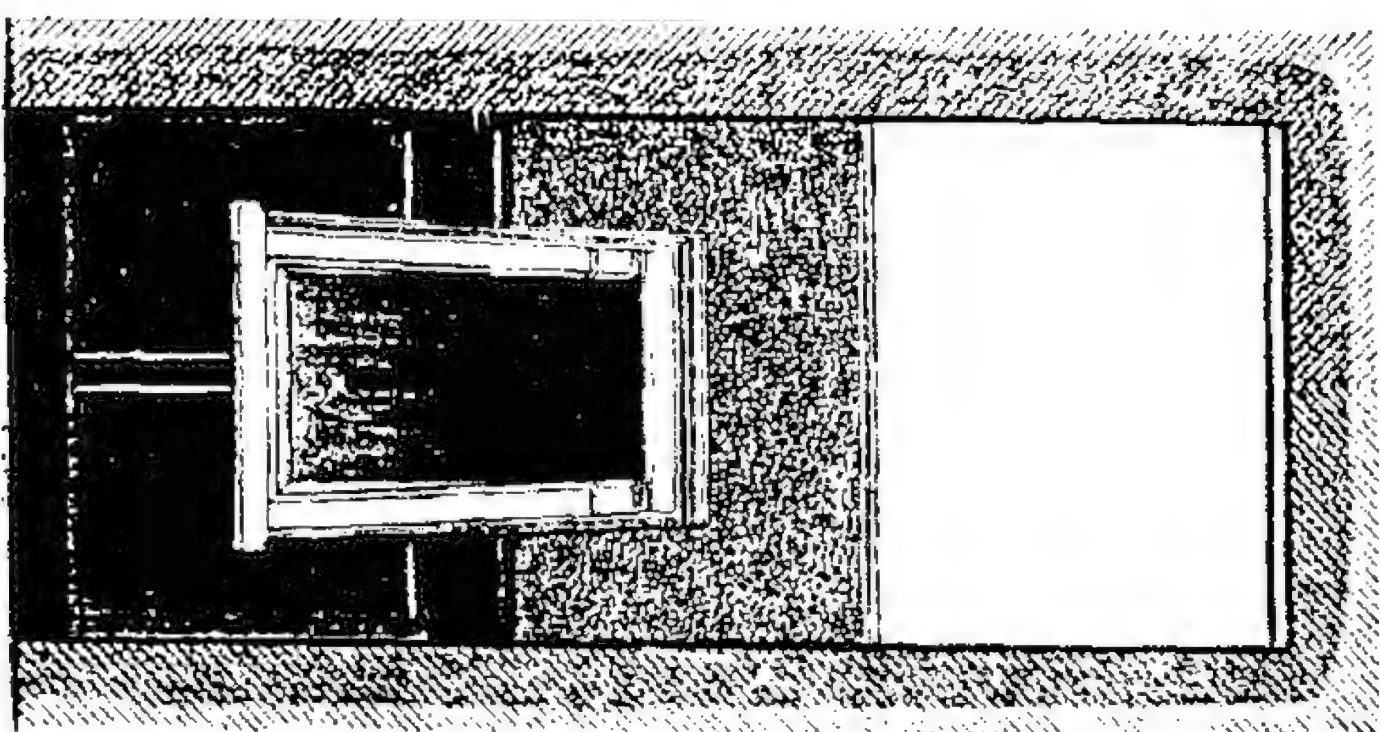
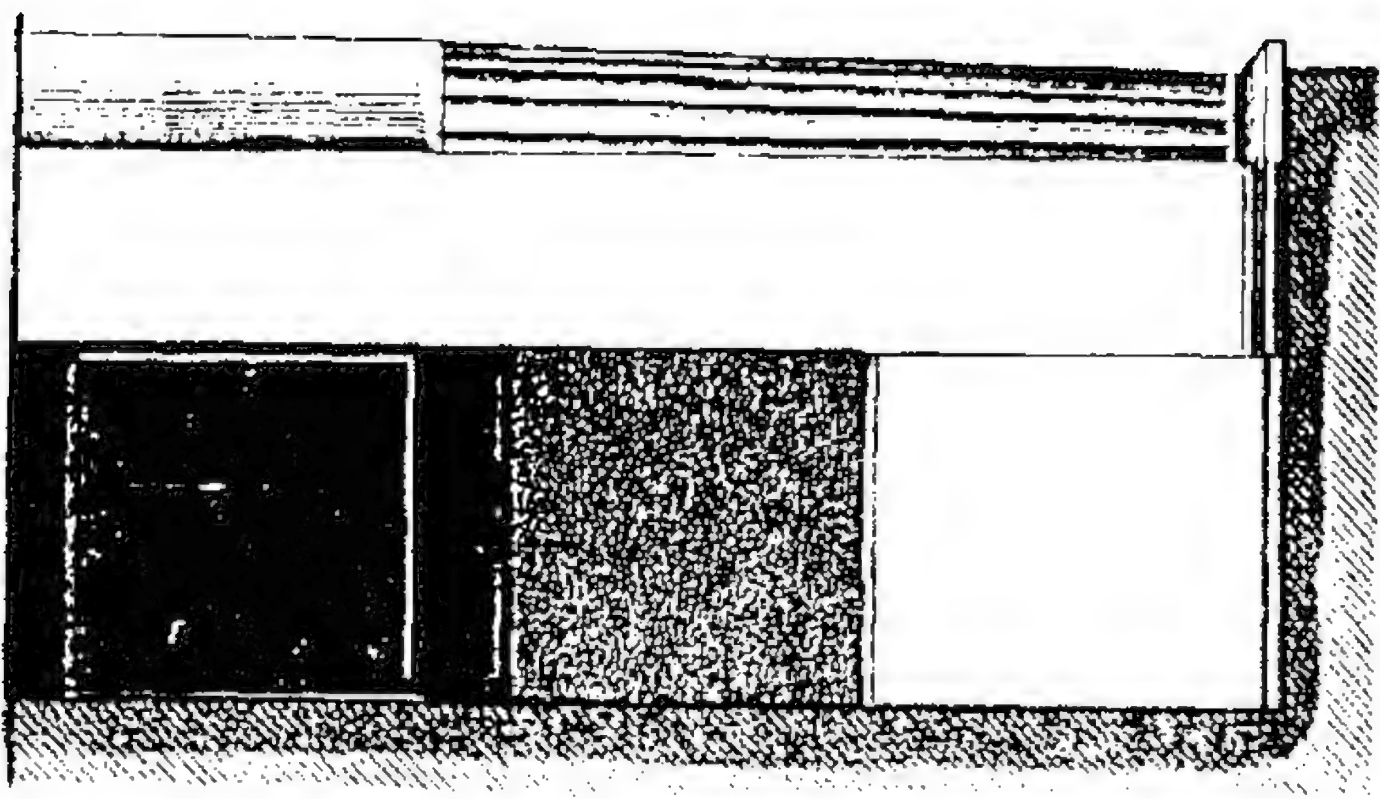
الموزايكو الرومانى

١٢٧	الموزايكو الرومانى
١٢٧	طريقة إعداد الأرضية لعمل لوحات الموزايكو
١٢٨	الطرق التنفيذية لعمل لوحات الموزايكو
١٢٨	أولا - طريقة ال opus signinum
١٣١	تطور طريقة ال Signinum

١٣٢	طريقة ال opus seclile
١٣٣	طريقة ال opus tessellatum
١٣٥	طريقة ال opus vermicutalum
١٣٧	نوعيات لوحات الموزايكو
١٣٧	١ لوحات السجاجيد
١٣٩	٢ . اللوحات ثلاثية التقسيم
١٤٠	٣ - لوحات متعددة التقسيمات
١٤١	٤ - لوحات منفردة التكوين
١٤١	العناصر الزخرفية بأطر لوحات الموزايكو
١٤١	أولاً - شرائط ذات لون واحد
١٤١	ثانياً - شرائط مزخرفة بعناصر هندسية
١٤٢	١ شكل المربعات
١٤٢	٢ . شكل الأمواج المتتالية
١٤٢	٣ - زخرفة الأبراج
١٤٣	٤ زخرفة الشرائط الجدولة
١٤٤	٥ زخرفة الخطوط المنثنية (المياندر)
١٤٤	٦ - زخرفة الأسنان Dentils
١٤٥	ثالثاً - شرائط مزخرفة بعناصر نباتية
١٤٥	رابعاً - شرائط مزخرفة بمناظر مصورة
١٤٧	الموضوعات المصورة في الموزايكو الرومانى
١٤٩	الموزايكو الرومانى فى العصر الجمهورى
١٥٠	الأمثلة على لوحات ال Xenia
١٥٢	لوحات موزايكو أخرى بمنزل ال Fauno
١٥٣	لوحة الاسكندر الأكبر

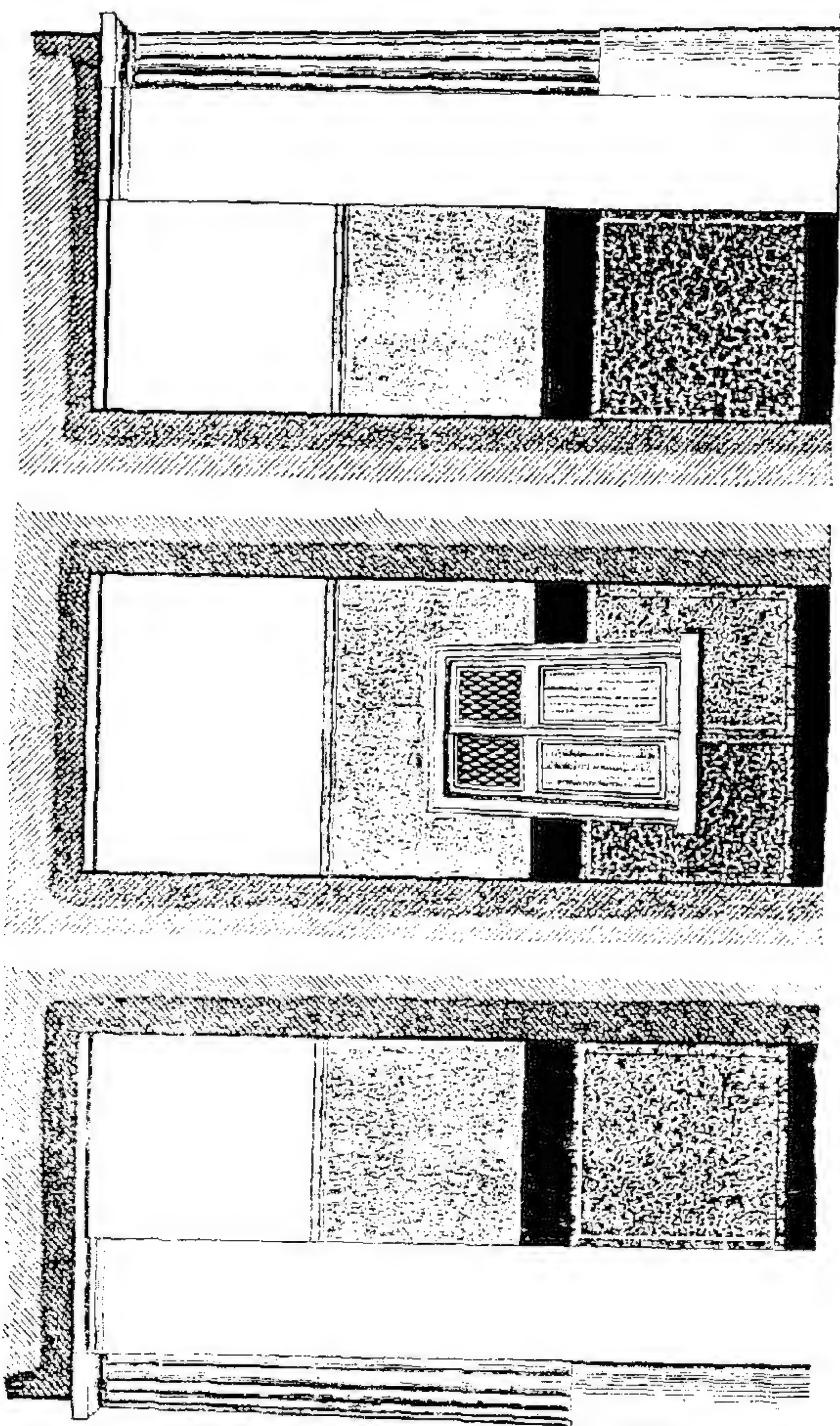
- ١٥٥ ----- لوحات موزايكو عن المسرح
- ١٥٦ ----- لوحة الفلاسفة
- ١٥٦ ----- لوحة بلاسترينا
- ١٥٩ ----- الفسيفساء منذ النصف الثاني للقرن الأول ق.م. وبداية العصر الإمبراطوري
- ١٦١ ----- الموزايكو في العصر الأوغسطي
- ١٦٢ ----- الموزايكو من العصر اليوليوكلاودي وحتى نهاية القرن الأول الميلادي
- ١٦٤ ----- الموزايكو في العصر الفلافي
- ١٦٥ ----- الترصيع المرمي
- ١٦٩ ----- الموزايكو في العصر التراجاني
- ١٧١ ----- الموزايكو في القرن الثاني : (في العصر الهدرياني والأنطوني)
- ١٧٢ ----- العناصر الهندسية في هذا العصر
- ١٧٦ ----- العناصر الزخرفية النباتية في هذا العصر
- ١٧٩ ----- العناصر المصورة
- ١٨٤ ----- الموزايكو منذ أواخر القرن الثاني وحتى منتصف القرن الثالث
- ١٨٥ ----- أولا - العناصر الهندسية
- ١٨٧ ----- الزخارف النباتية
- ١٨٨ ----- العناصر التصويرية
- ١٩٣ ----- الموزايكو الروماني منذ منتصف القرن الثالث وحتى نهاية القرن الرابع
- ١٩٤ ----- عناصر الزخرفة في الموزايكو في تلك الفترة
- ١٩٤ ----- أولا - العناصر الهندسية
- ٢٠٠ ----- العناصر التصويرية
- ٢٠٢ ----- أمثلة على استخدام الـ Sectile
- ٢١١ ----- الهوامش
- ٢٣١ ----- بعض المراجع الهامة

كتالوج الصور



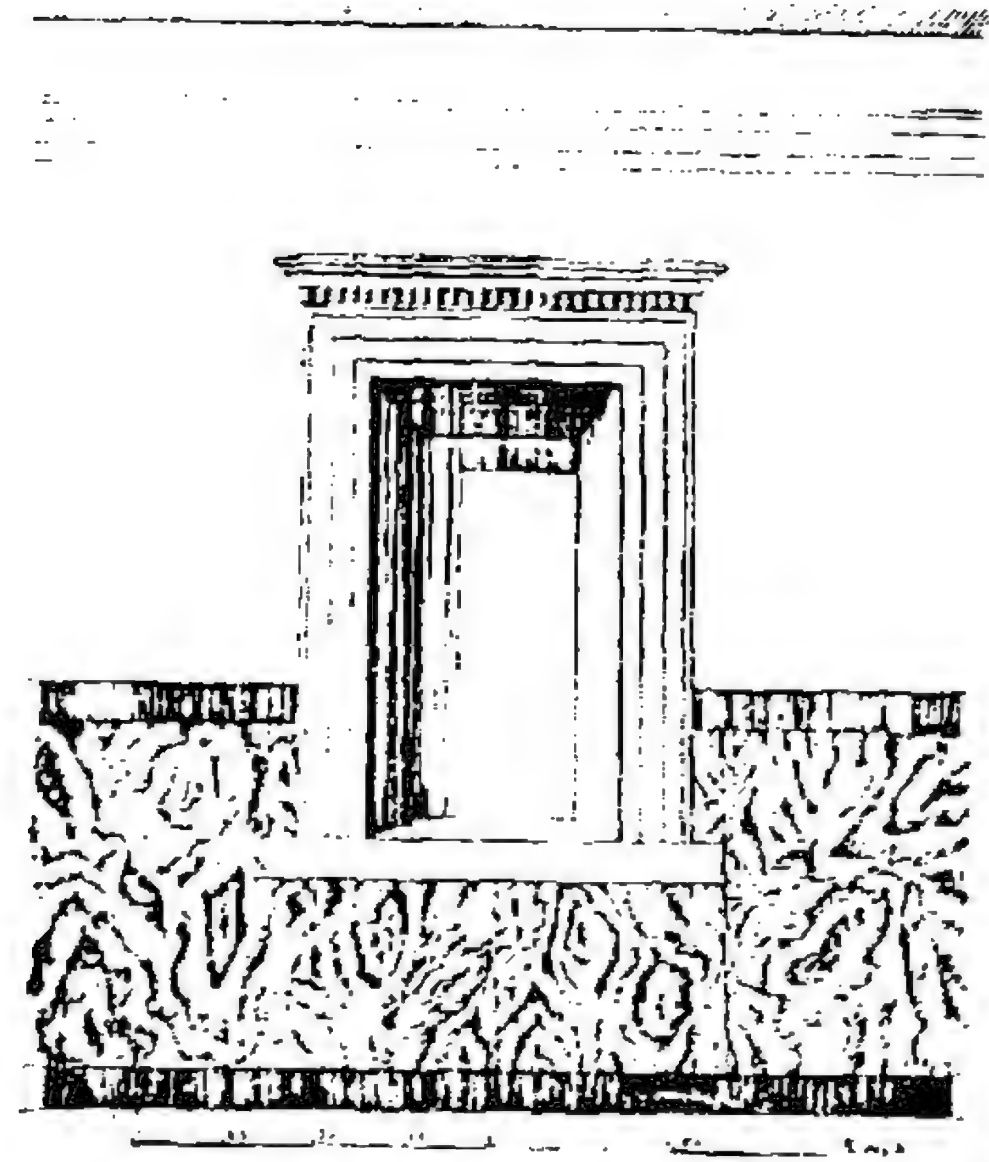
صورة ١

تقليد اللوحات الهريرية بالأزوان في الجزء السفلي من جدار الحجرة السادسة من المقبرة الأولى بمقابر مصطفي باشا



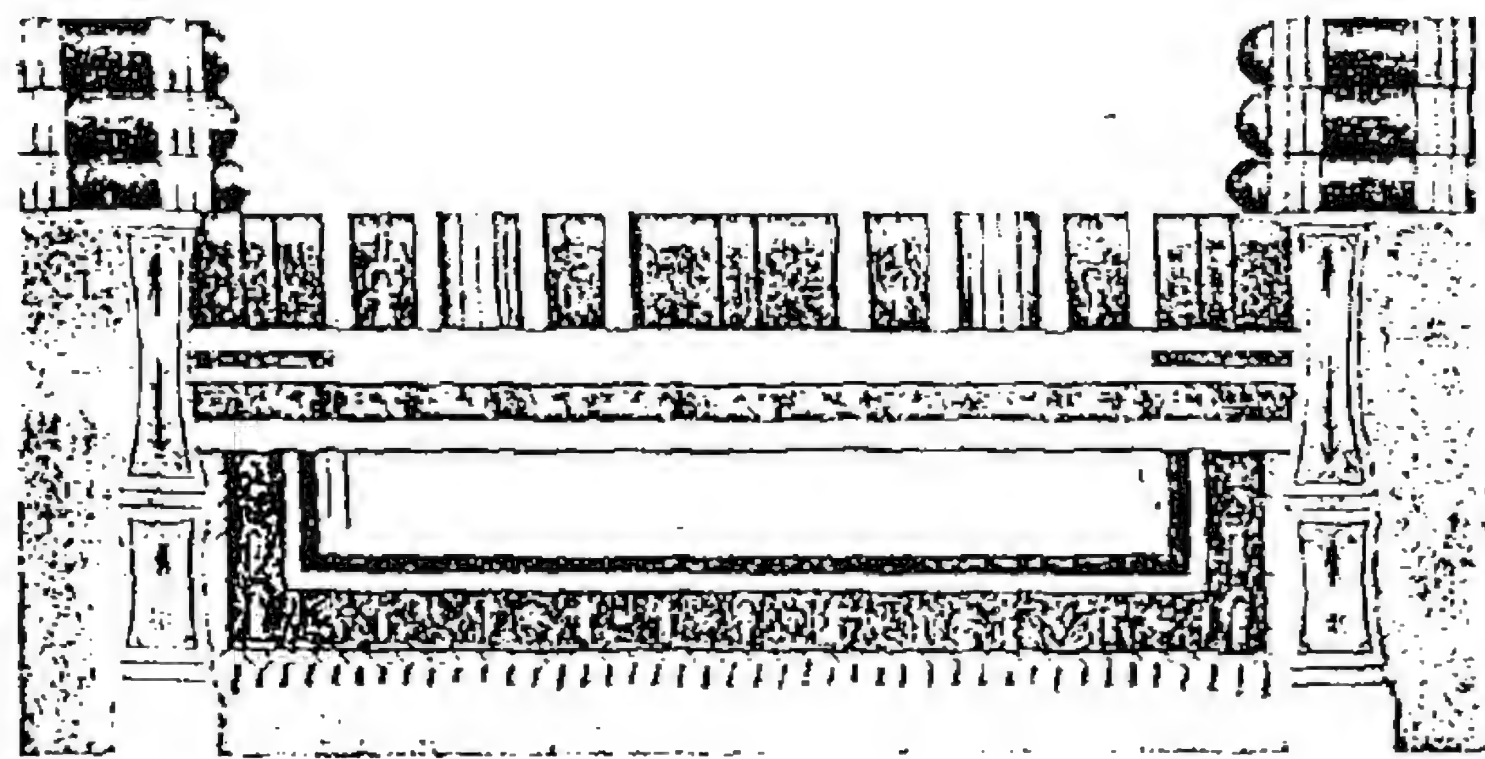
صورة ٢

تقليد اللوحات المرمية بالألوان في الجزء السفلي من جدار العجيرة السابعة من المقبرة الأولى بمقابر مصطفى باشا



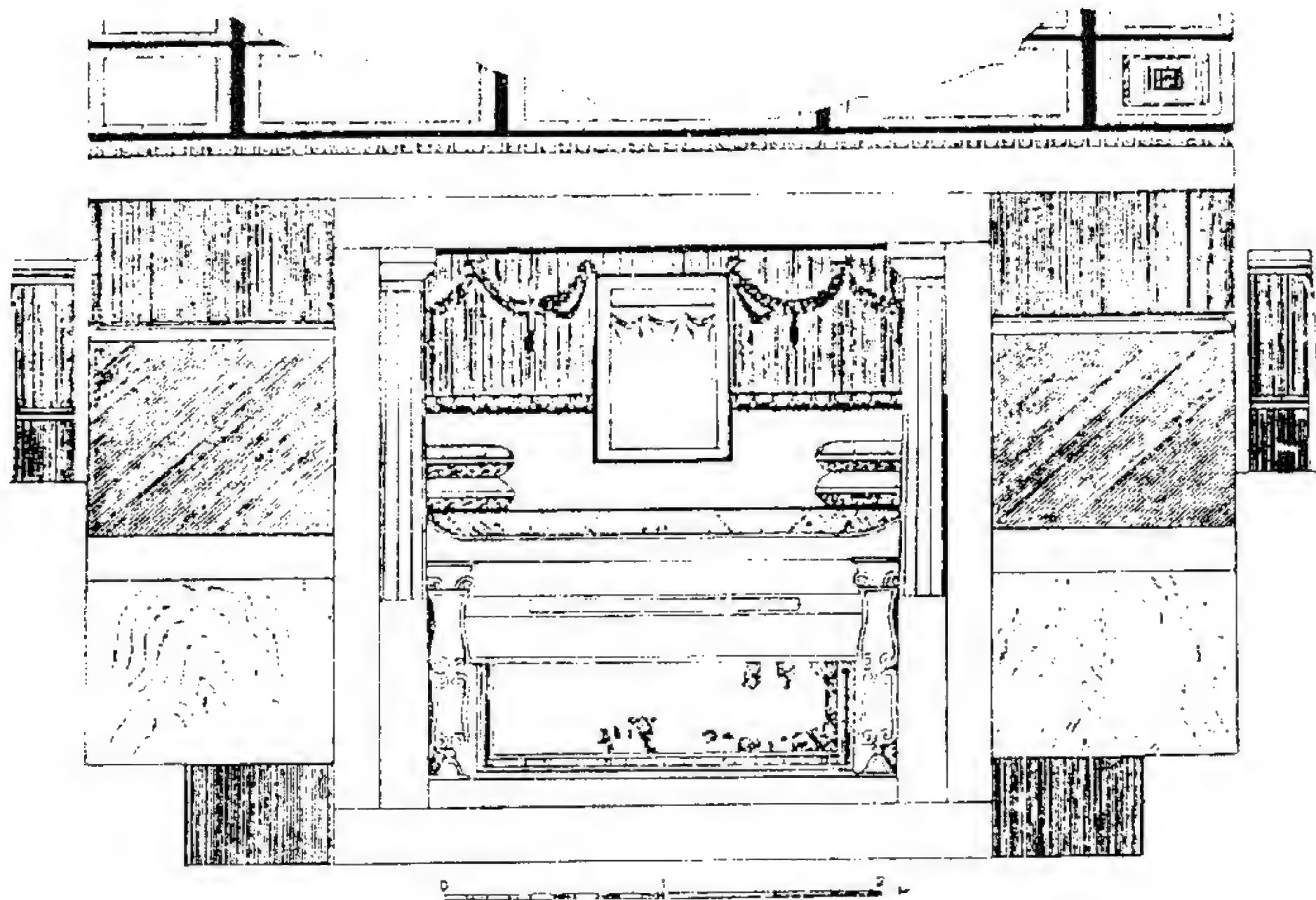
صورة ٢

استخدام الألوان لتقليد لوحات من الألبستر في الجزء السفلي بالحجرة رقم ٢ من المقبرة النائية بمقابر مصطفى باشا



صورة ٤

الأريكة الجنائزية واستخدام الألوان لتقليد المفارش التي تغطي الوسائد والأريكة بمقابر مصطفى باشا



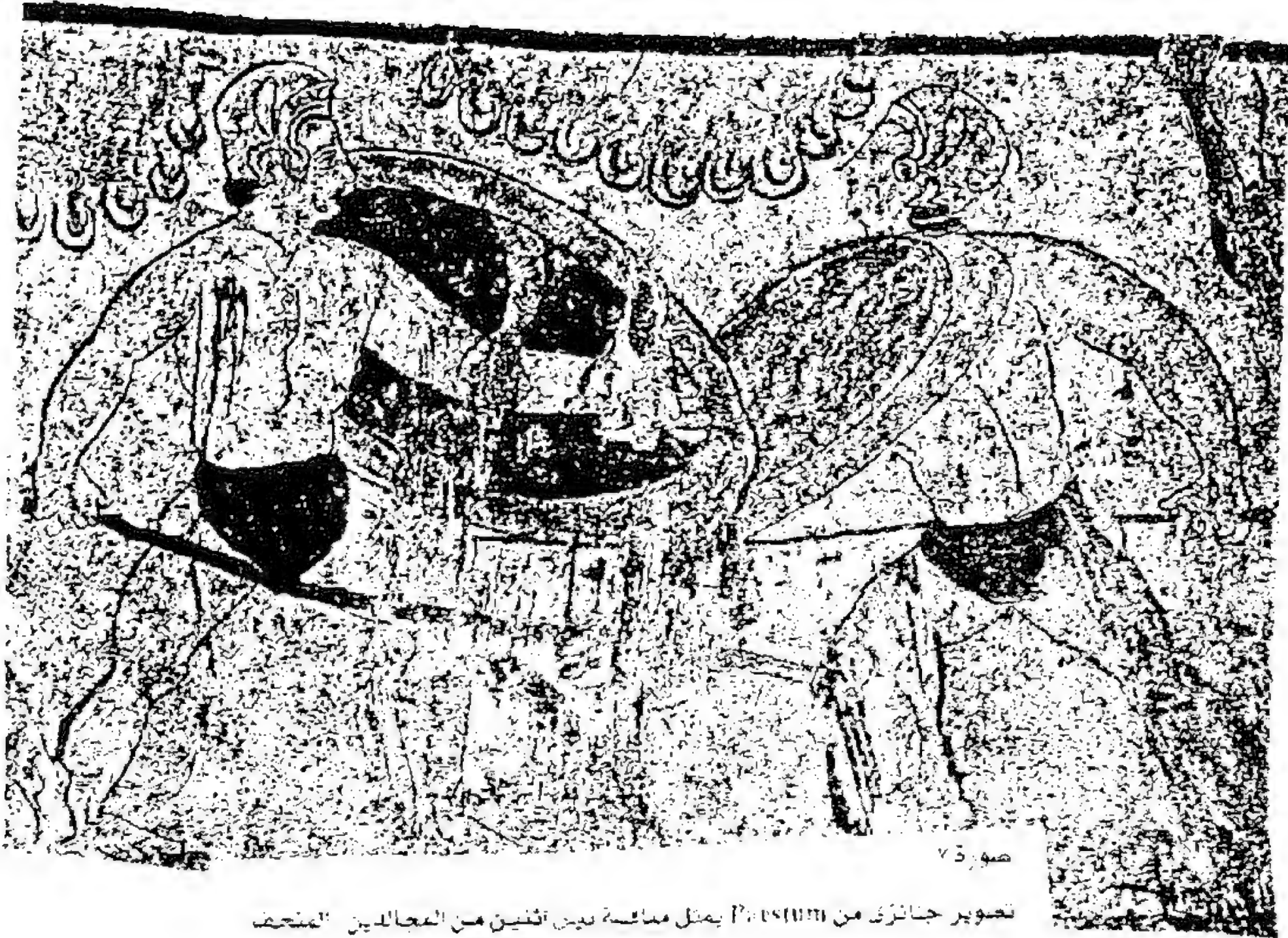
صورة ٥

استخدام الألوان لزخرفة الأريكة الجنائزية بسيدى جابر وتصوير الجزء العلوى من
الحدار بالجير لندات والزخارف المعمارية

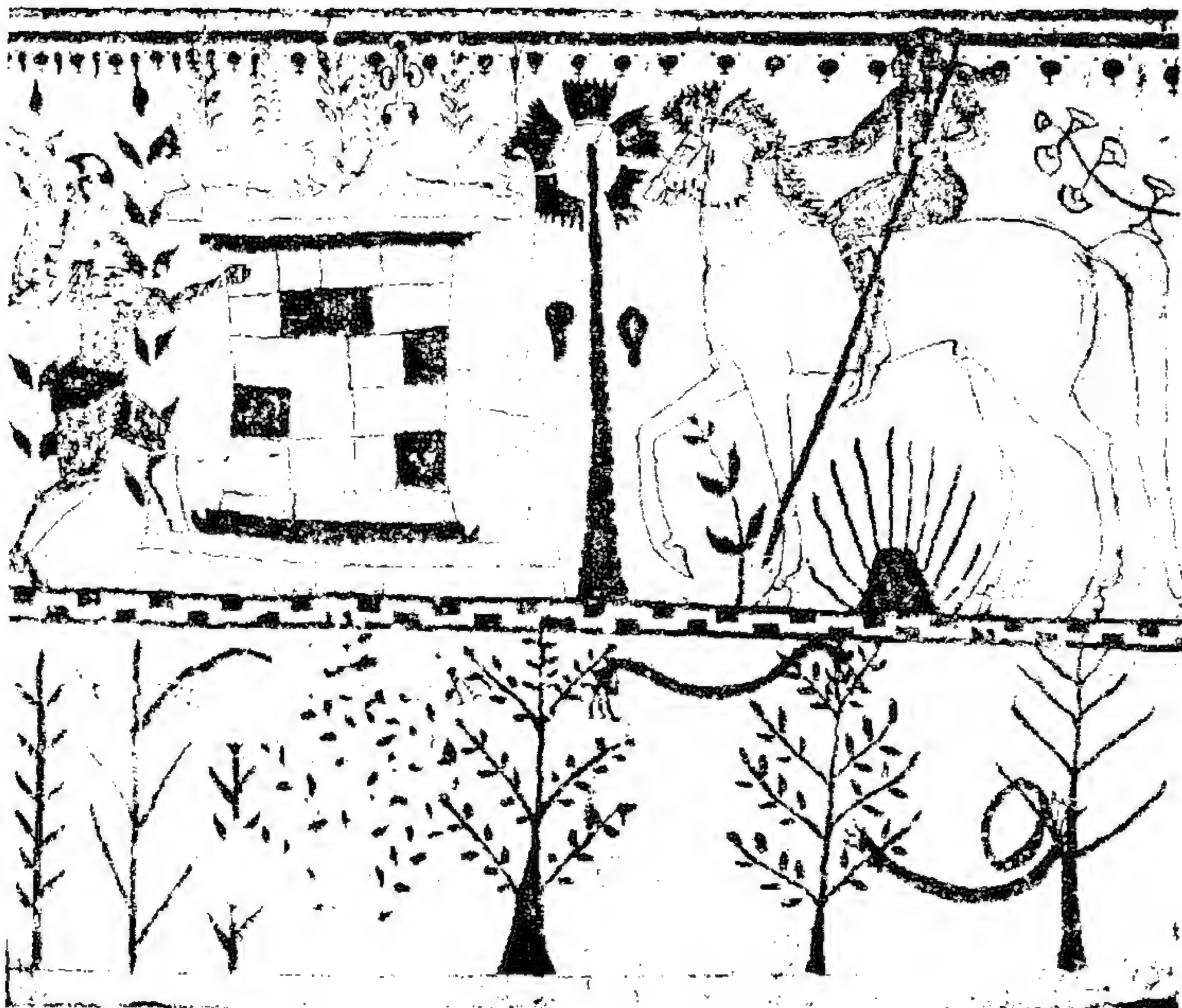


صورة ٦

تصوير جنائزى على جدران احدى المقابر بجنوب إيطاليا ترجع للنصف الثانى من
القرن الرابع ق.م. وتصور مجموعة من السيدات ذات ملابس متباينة الألوان
تتشابك أيديهن للرقص الجنائزى حول المتوفى - المتحف القومى ببنابولى



صورة ٧
تصوير جنازتي من Paristum يمثل مأساة تيس اثنين من المعالدين المنحرف
القومي ببايستوم



صورة ٨
تصوير جنازتي من مقبرة التيران بتازكويينبا تصور البطل أخيل مع الأمير
الطروادي Troilus



صورة ٩

منظر اتروسكى من احدى مقابر تاركوينيا تمثل صيد الطيور والأسماك



صورة ١٠

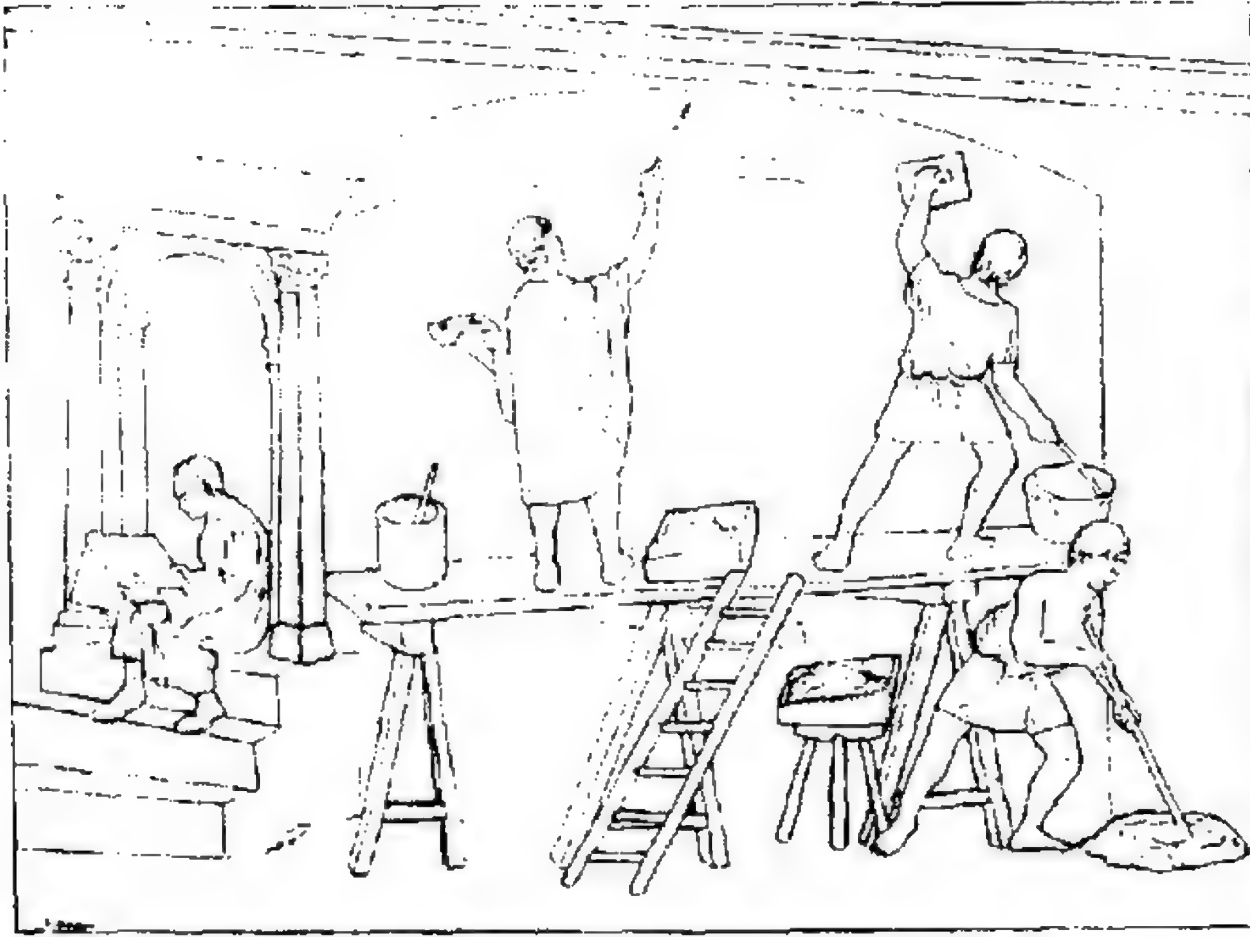
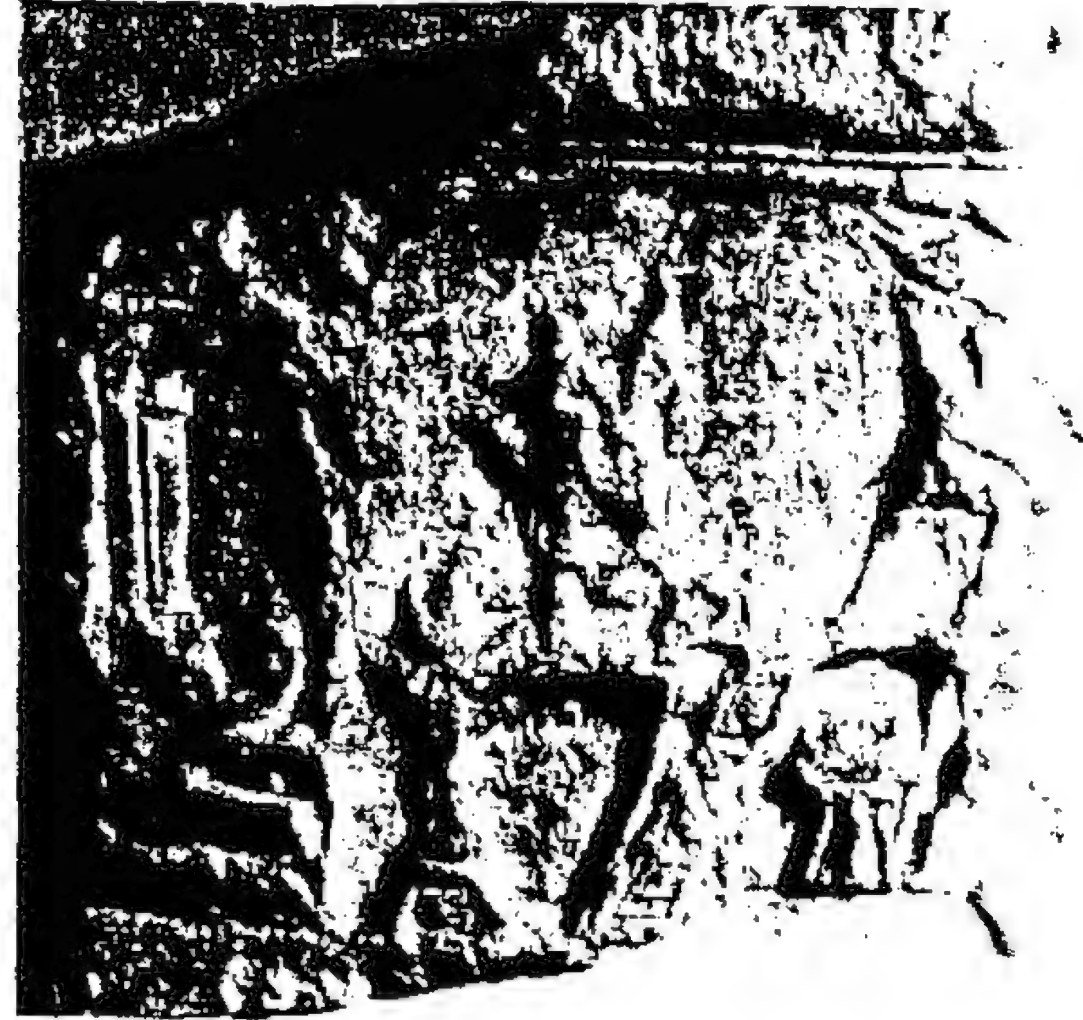
التصوير على مقبرة فوق الـ Esquilino موجودة الآن بالمتحف الكابيتولى



صورة ١١

تصوير جدارى لإحدى المقابر الموجودة بالقرب من البوابة الكبرى Porta

Maggiore بروما وتصور بناء مدينة البالونجا

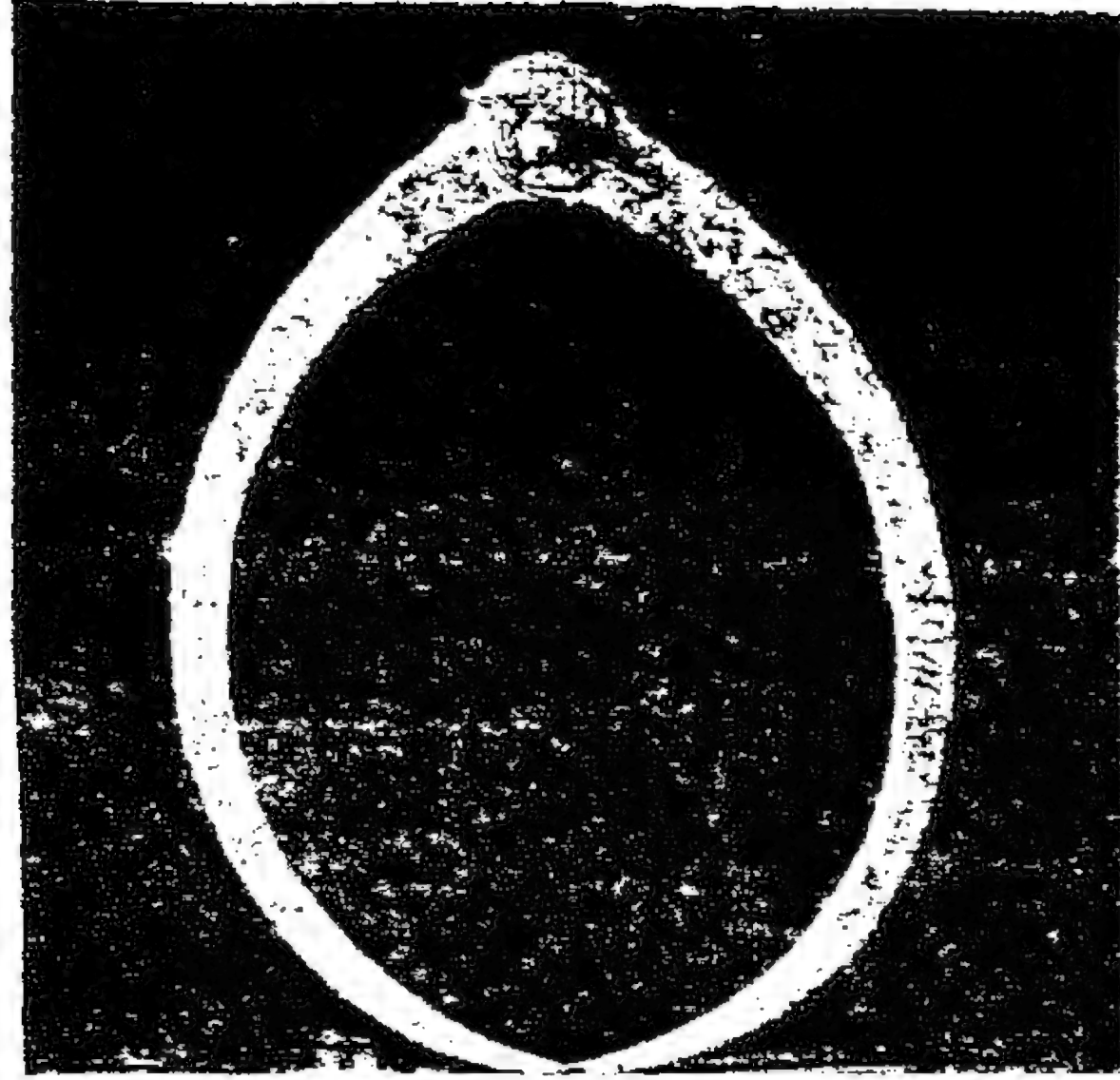


صورة ١٢

شاهد جنزى من Sens من القرن الثانى الميلادى يصور خطوات التصوير، والرسم

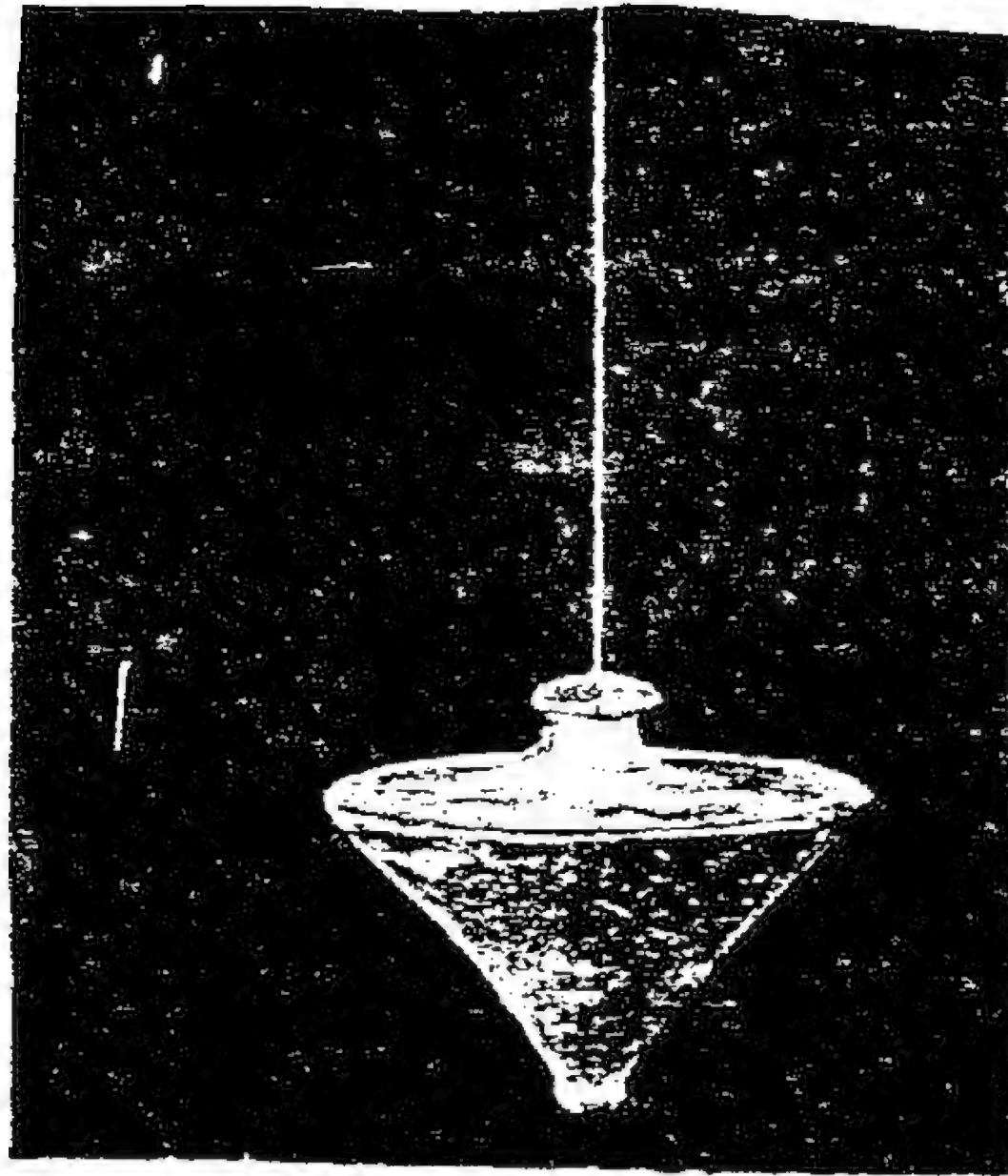
الجرافيكى يوضح تلك الخطوات الموجودة على الشاهد الموجود الآن بالمتحف العام لـ

Sens



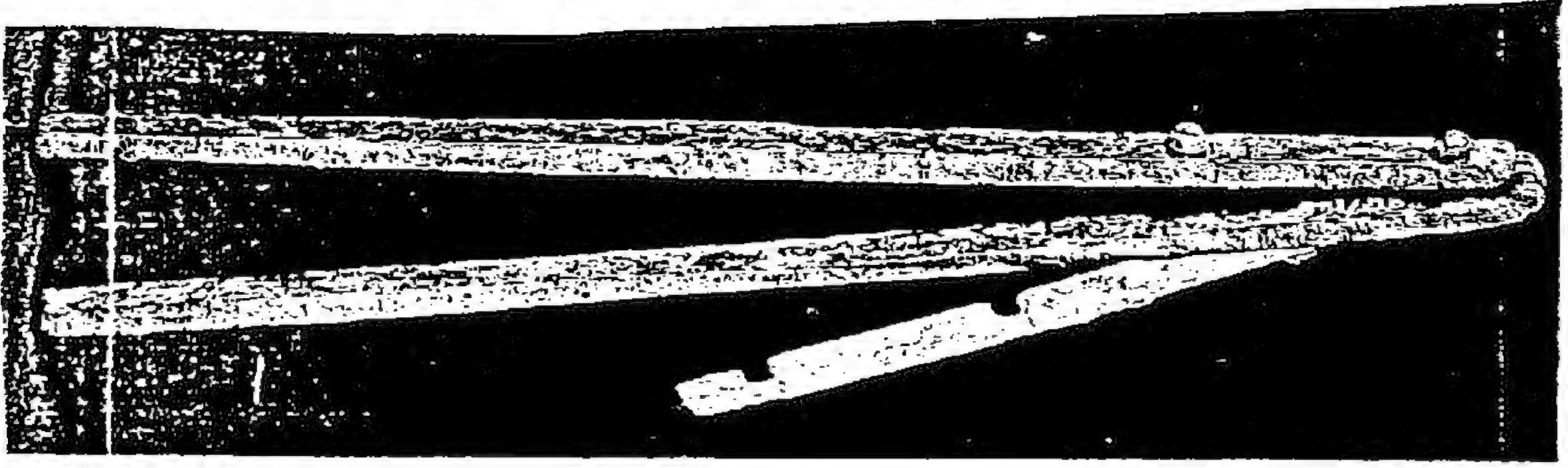
صورة ١٣

أداة لقياس الزوايا التي كان يستخدمها المصورون عثر عليها في منطقة الفيروز



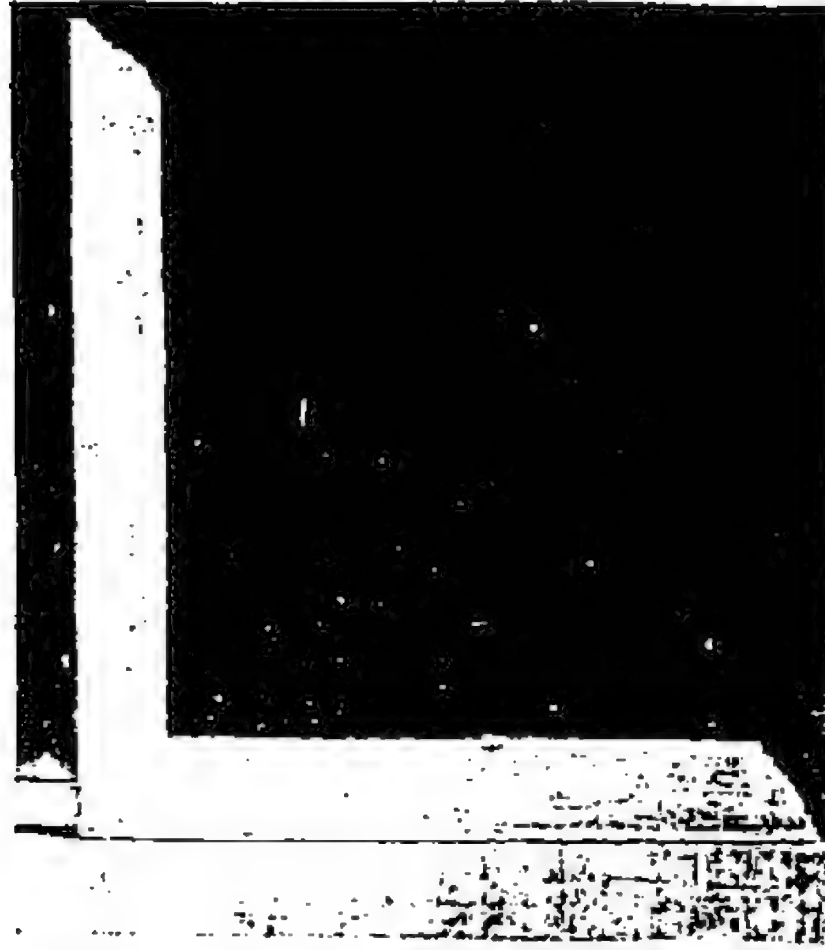
صورة ١٤

الثقل المعلق من خيط لضبط المسافات في التصوير عثر عليها في بومبي



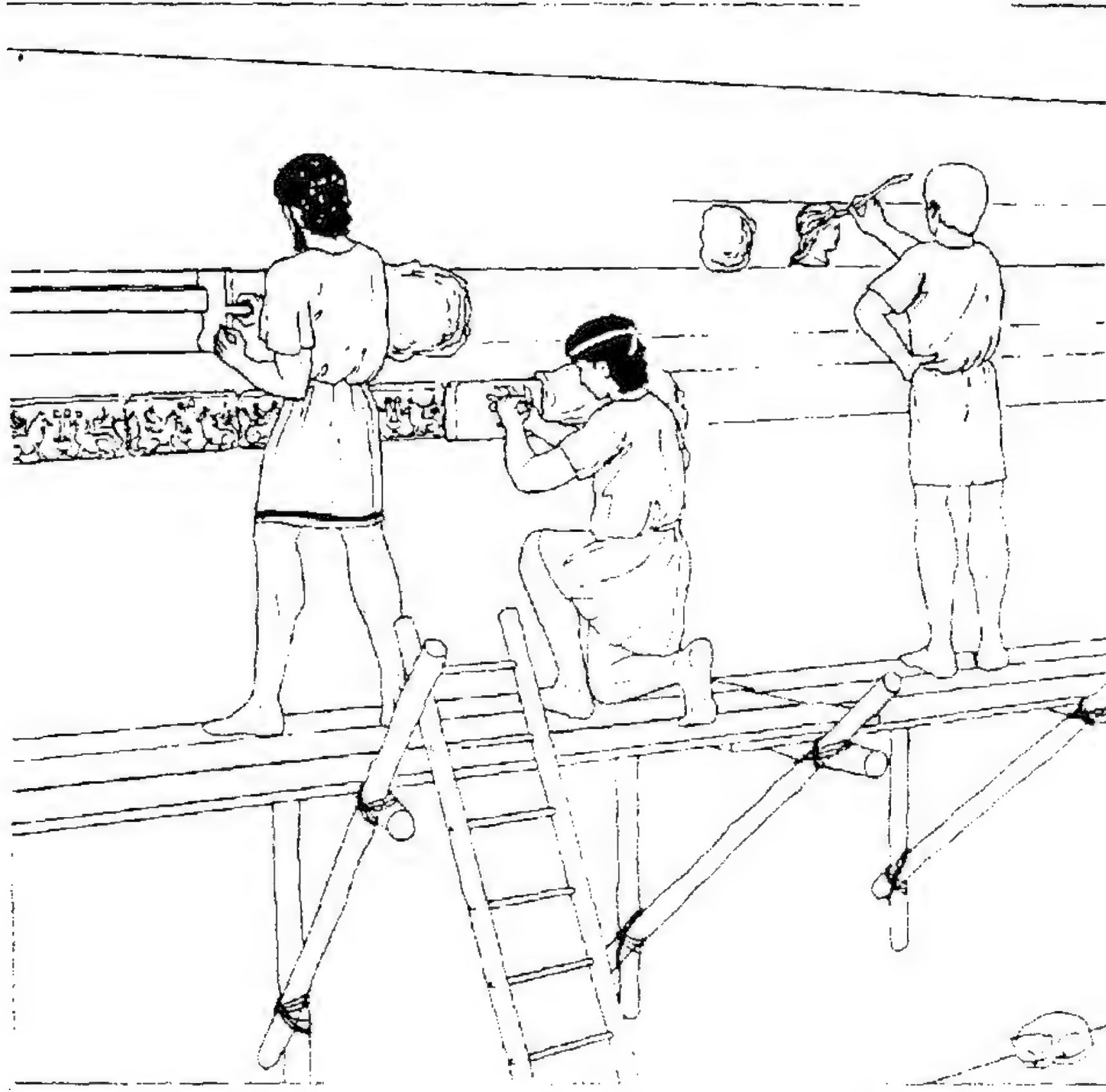
صورة ١٥

أداة تشبه البرجل وتستخدم في تحديد المسافات في التصوير عثر عليها في بومبي



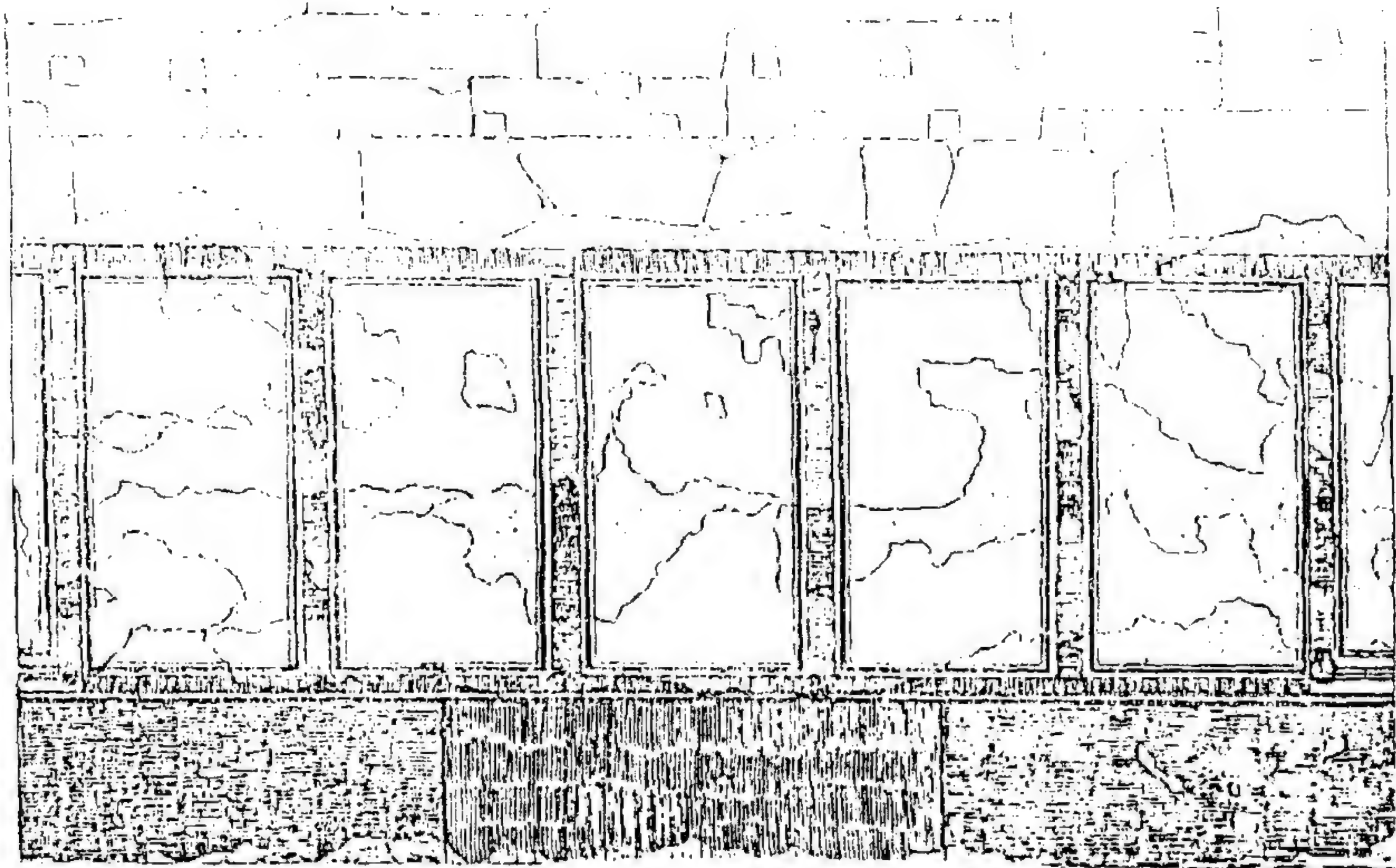
صورة ١٦

المسطرة المكونة من جزئين والمستخدم في التصوير الجداري من منطقة
الفيزوف والمسطرة ذات الزاوية التي كان يحملها الرسامون



صورة ١٧

رسم جرافيك يوضح طريقة تنفيذ الزخارف البارزة



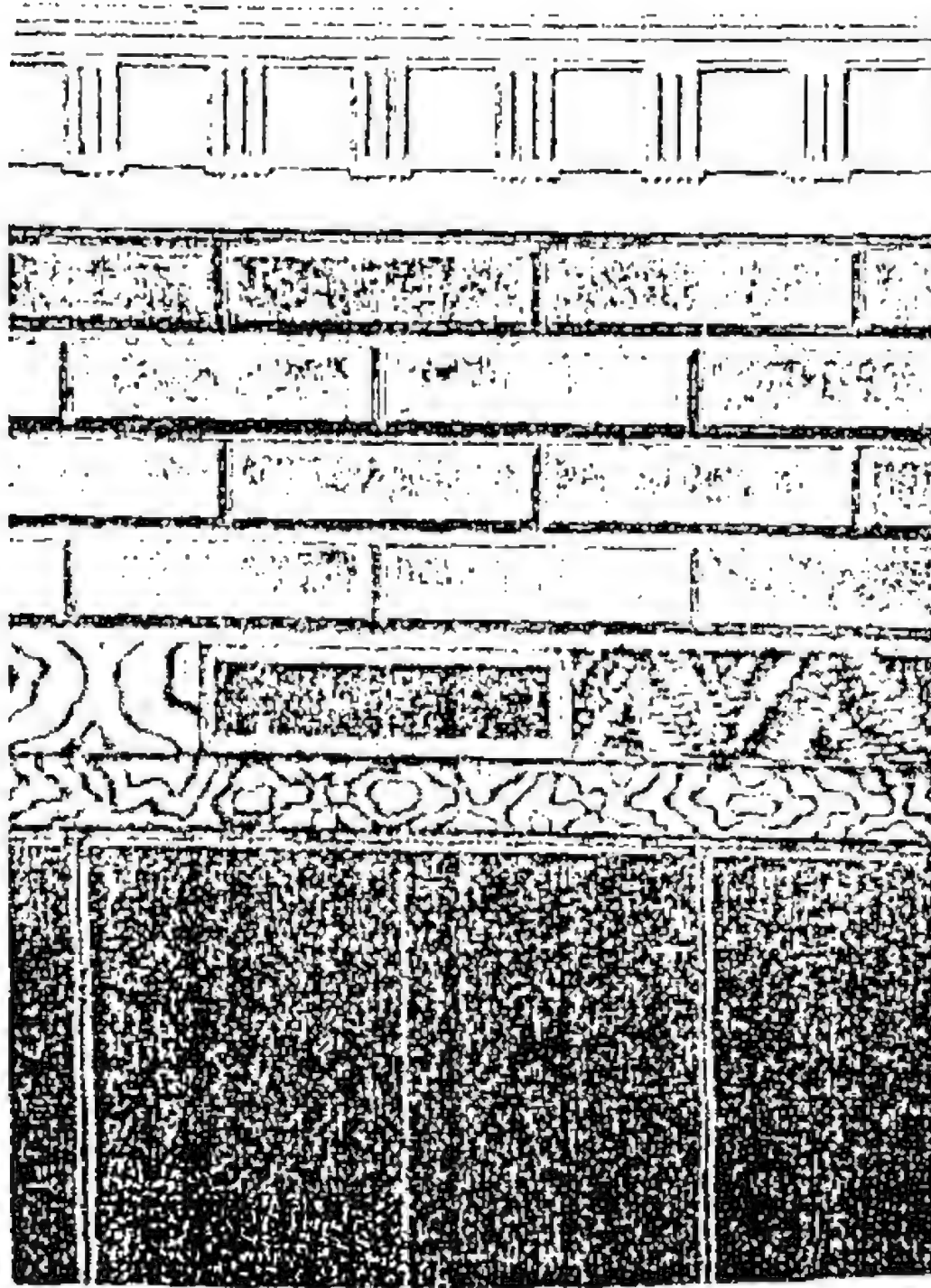
صورة ١٨

التصوير الجداري على جدار السوق في برجامة



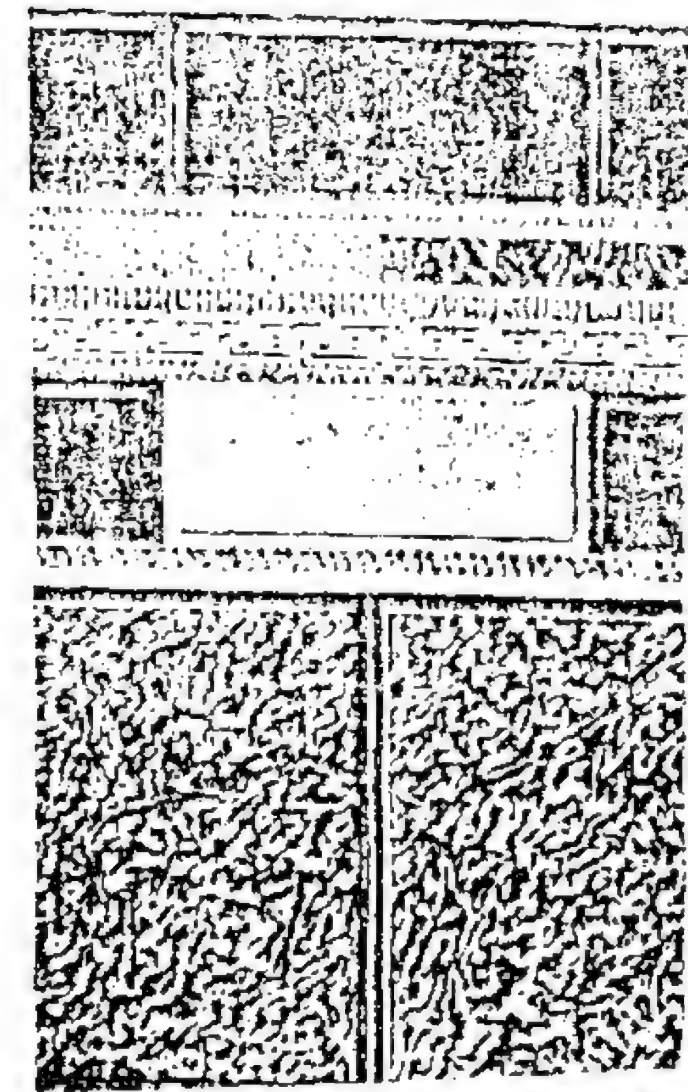
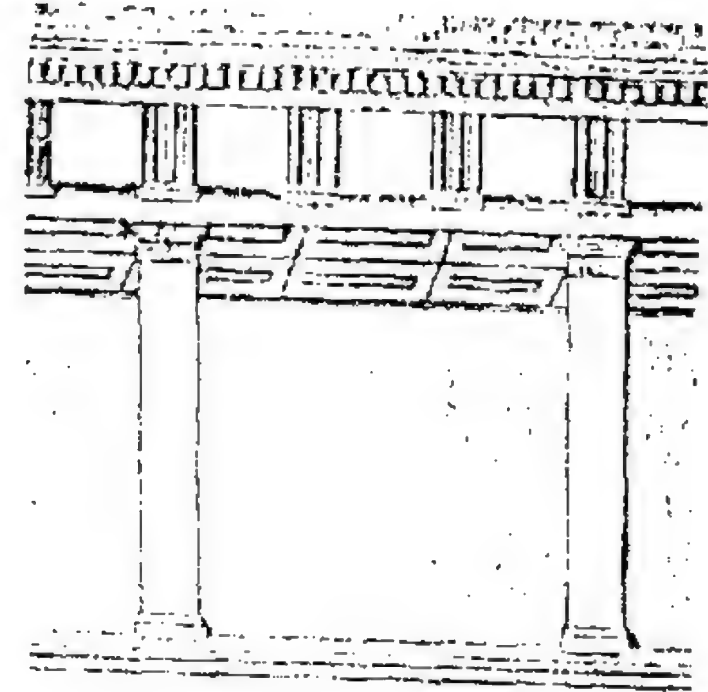
صورة ١٩

التصوير بالأسلوب الأول على جدار منزل Collina في ديلوس



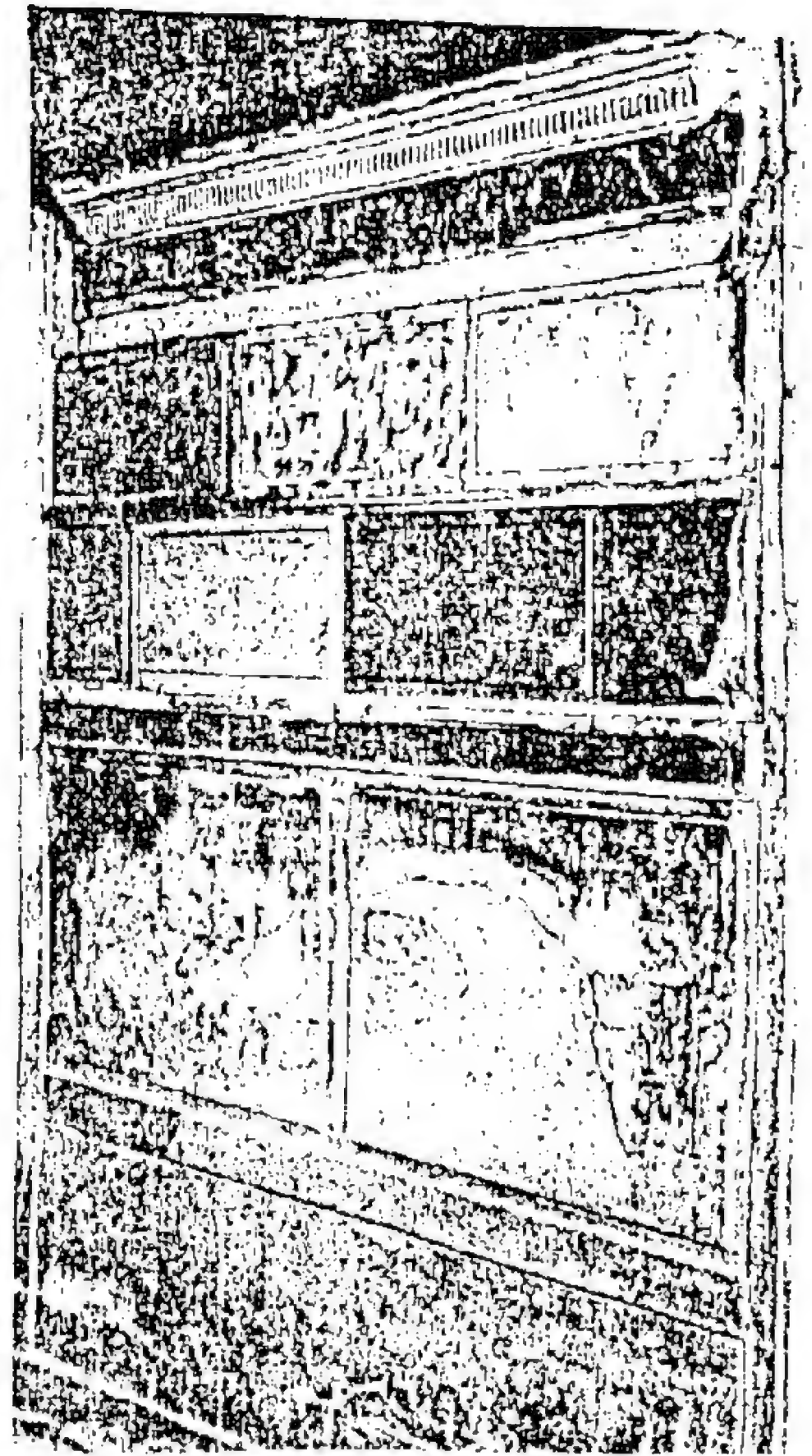
صورة ٢١

التصوير الجداري من الأسلوب الأول على جدران منزل بالقرب من Dylon في أثينا



صورة ٢٠

التصوير بالأسلوب الأول على جدران منزل ديونيسوس في ديلوس



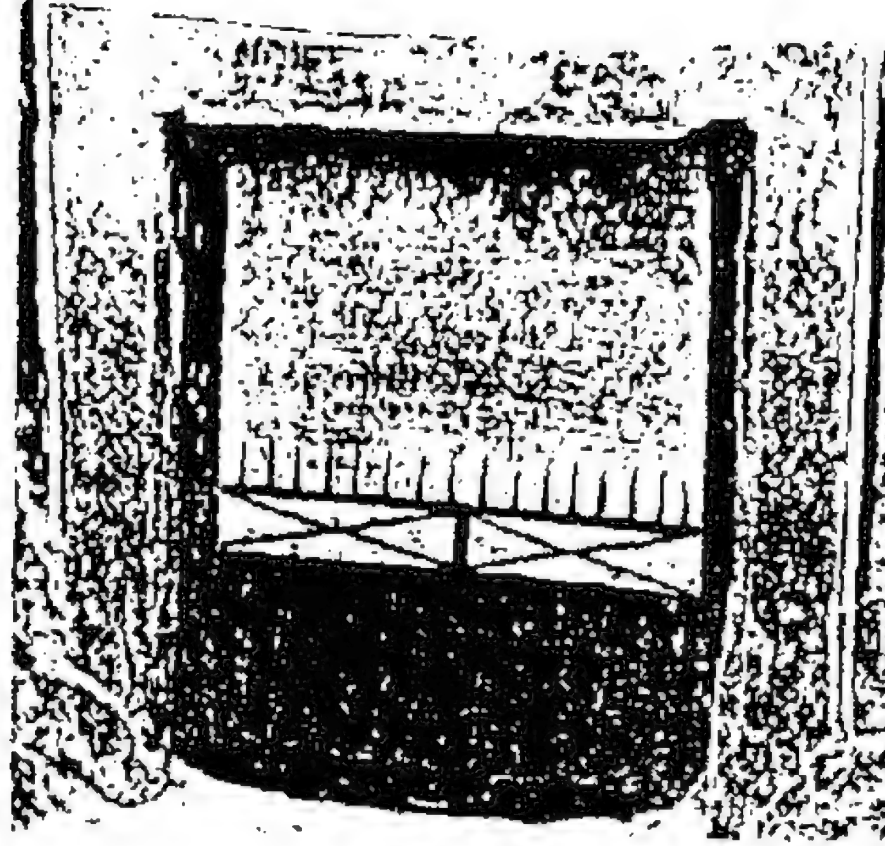
صورة ٢٢

التصوير الجداري للأسلوب الأول بمنزل في هيركلاوم



صورة ٢٣

التصوير الجداري لتقليد التطعيم المرمي بمنزل Sallust في بومبي



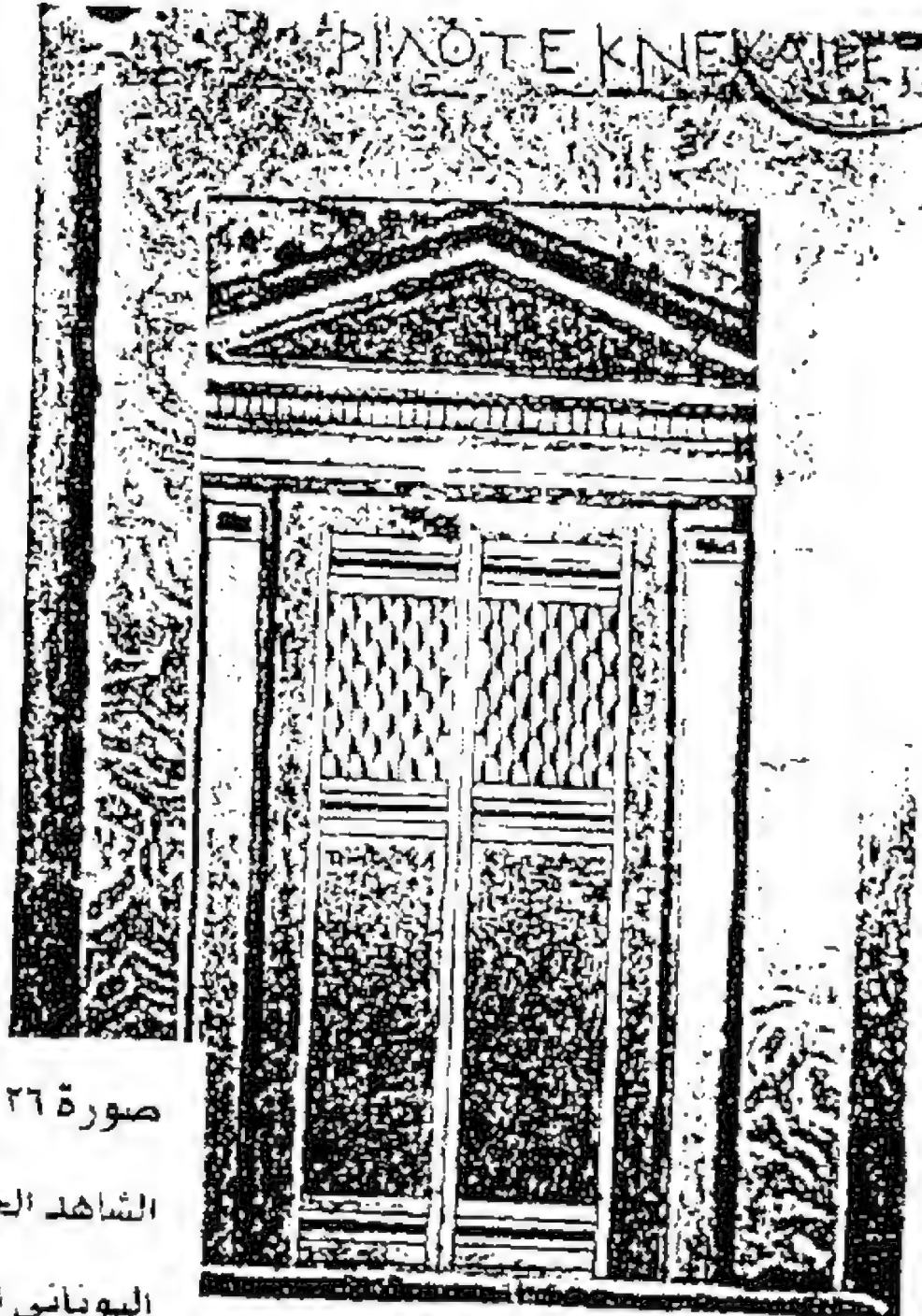
صورة ٢٤

الشاهد الحثري من مقبرة الحضرة قرن ثالث وموجود الآن بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية



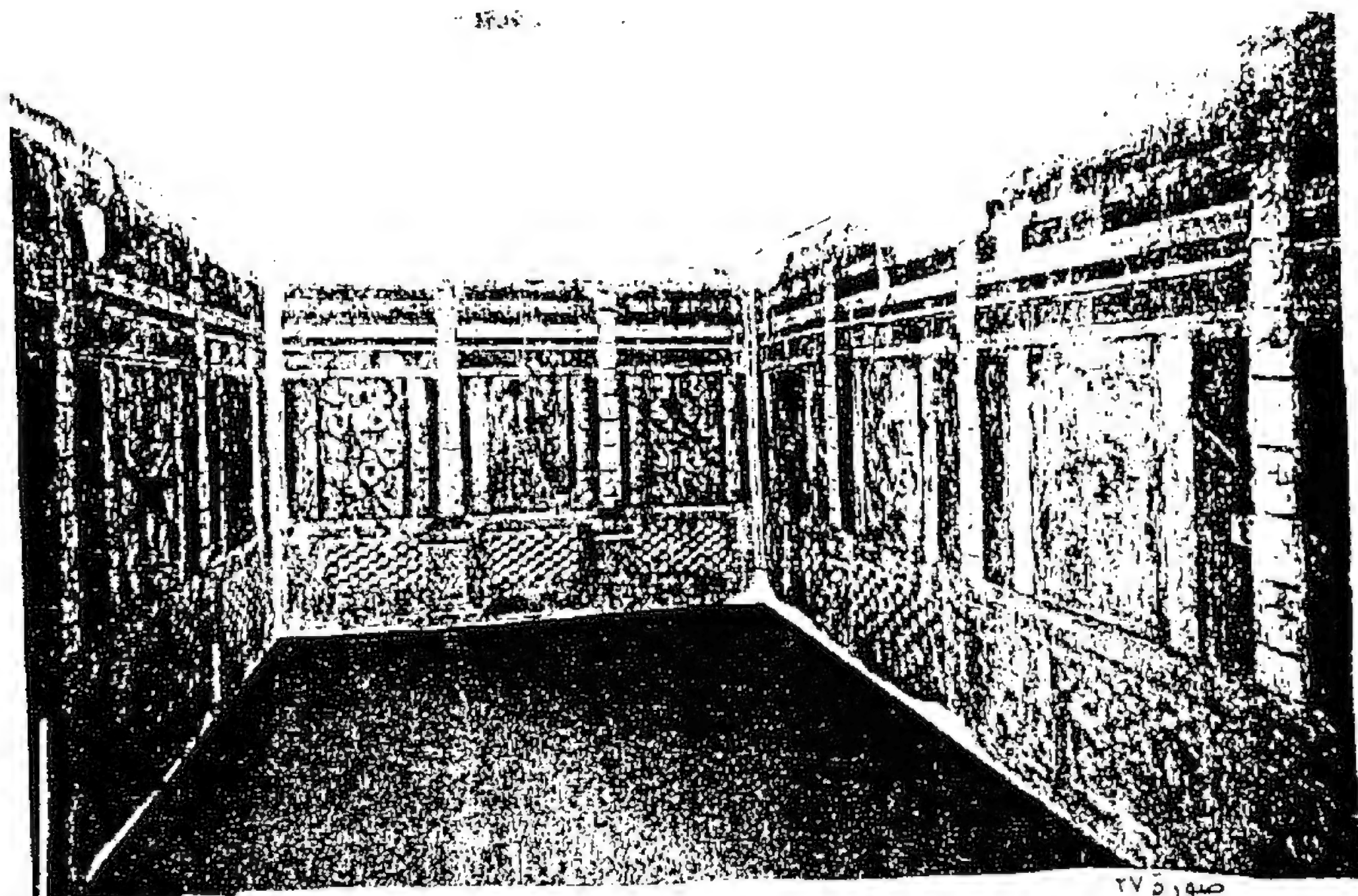
صورة ٢٦

الشاهد الحثري المعروف باسم Helix عثر عليه بالحضرة وموجود الآن بالمعهد اليوناني الروماني بالإسكندرية



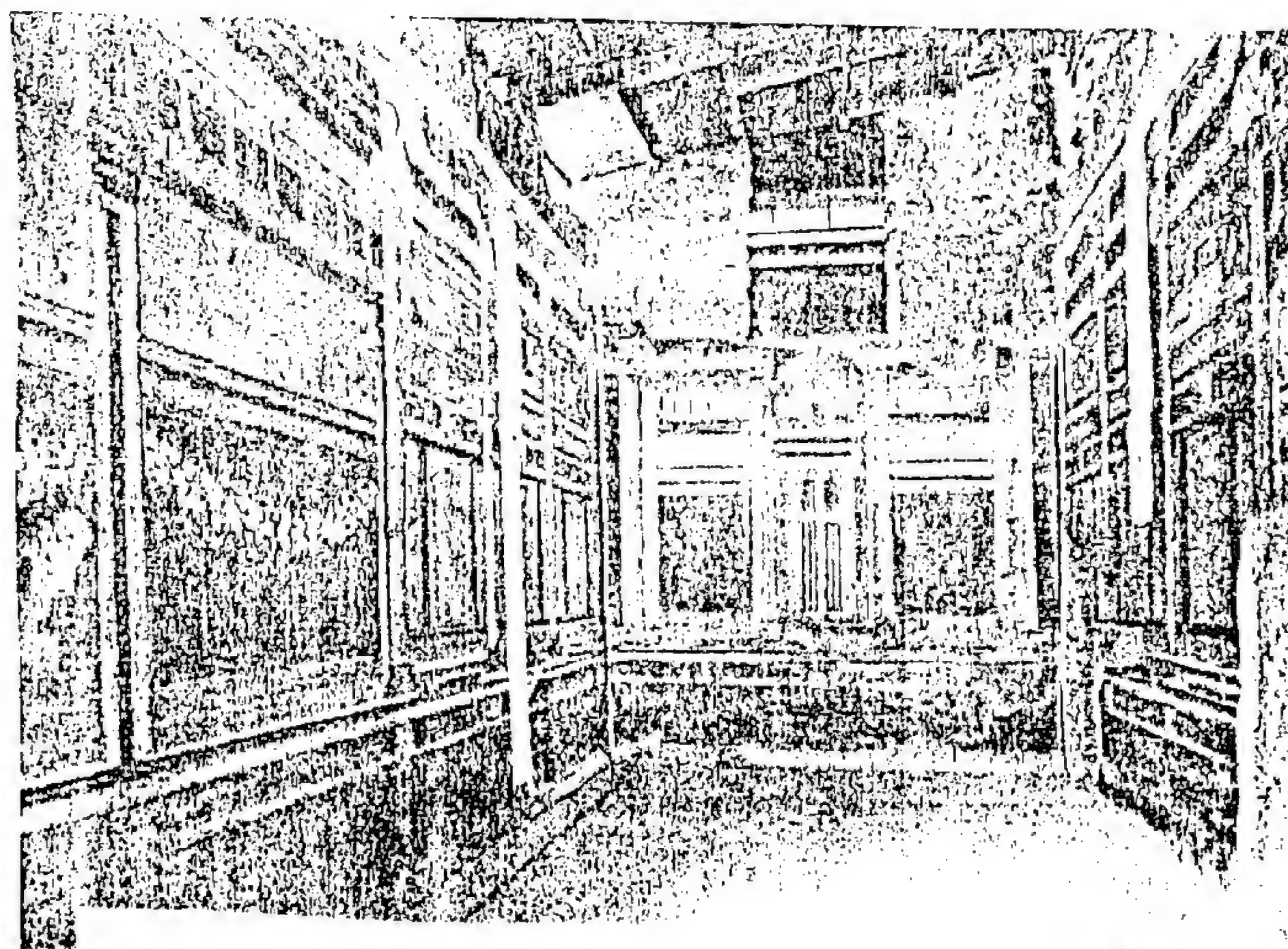
صورة ٢٥

لوحة غلق فتحة دهن الشاطبي ومصور عليها باب مغلق من ضلقتين داخل إطار نار: مصور شعريق الألبس



صورة ٢٧

التصوير الجداري للمرحلة الأولى من الأسلوب الثاني بحجرة النوم بمنزل الجريفون
فوق تل البلاتين بروما



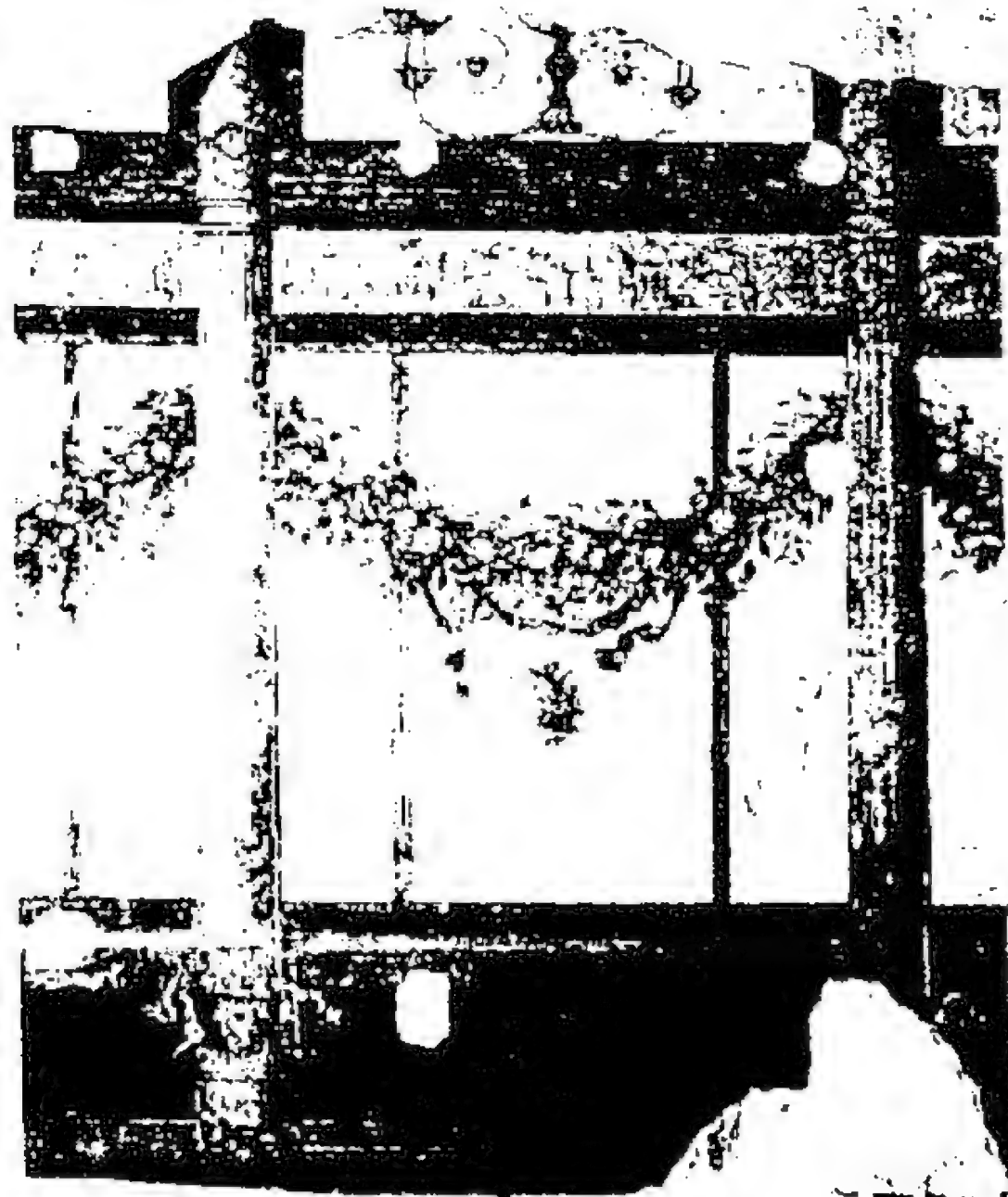
صورة ٢٨

التصوير الجداري للمرحلة الثانية من الأسلوب الثاني بصالة منزل الـ Misteri في
مدينة بومبي



صورة ٢٩

التصوير الجدارى للصالة الكورنثية بمنزل الـ Misteri فى مدينة بومبى



صورة ٣٠

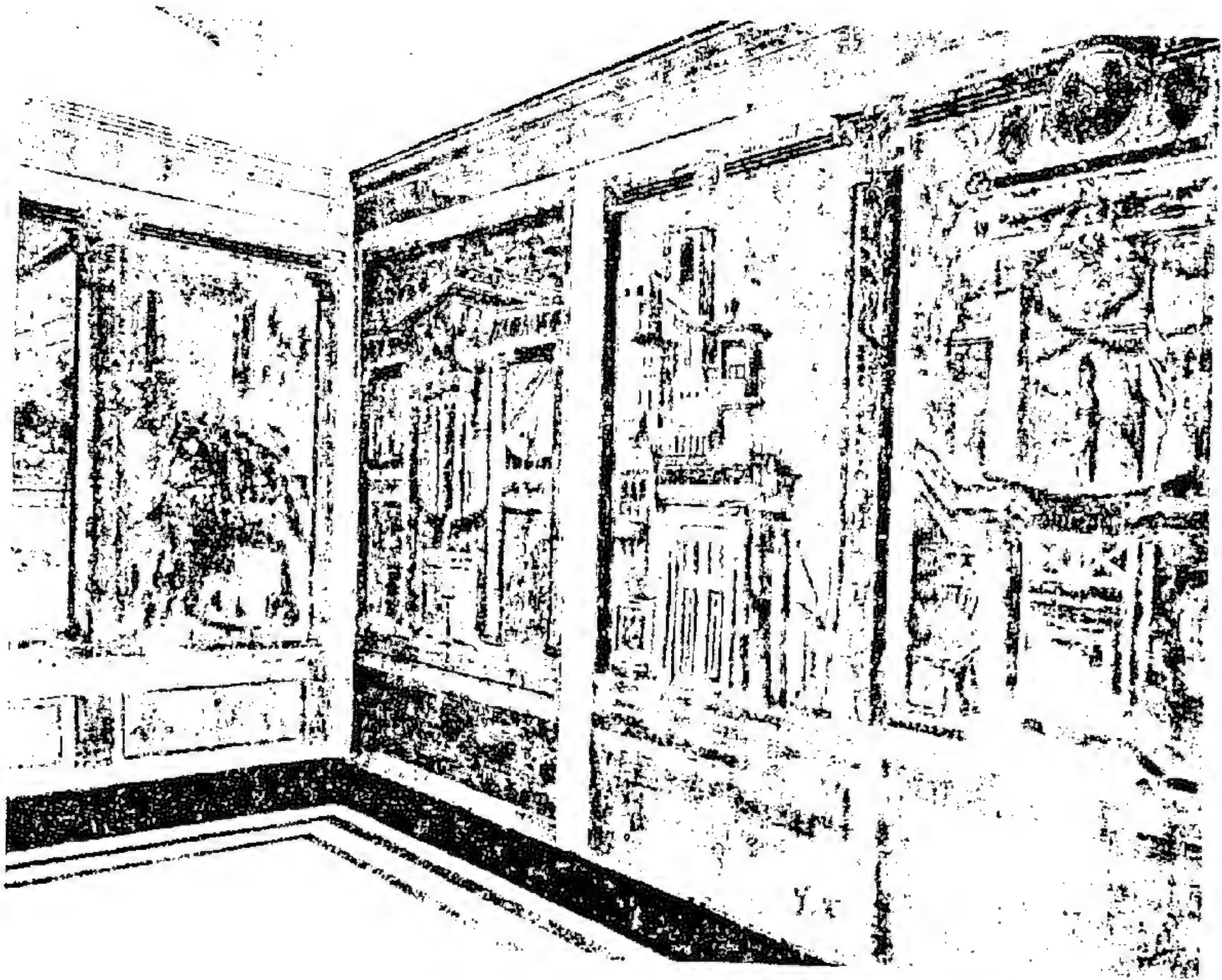
تصوير الجيرلندات خلف الاعمدة كمرحلة ثانية من الأسلوب الثانى بمنزل ليقيا

بروما



صورة ٢١

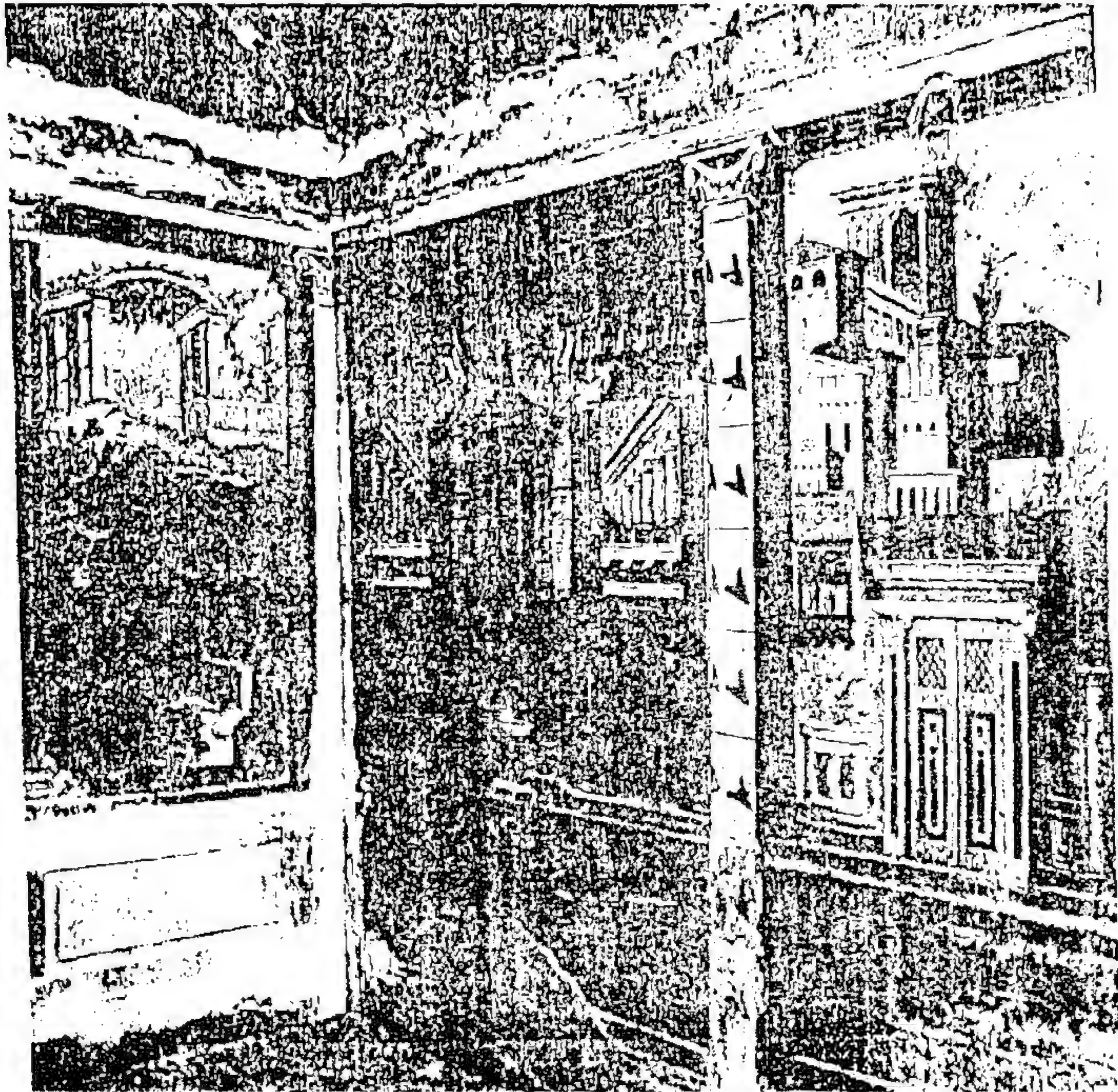
الأفريز السردى للبيئة المصرية فوق جدار منزل ليفيا



صورة ٢٢

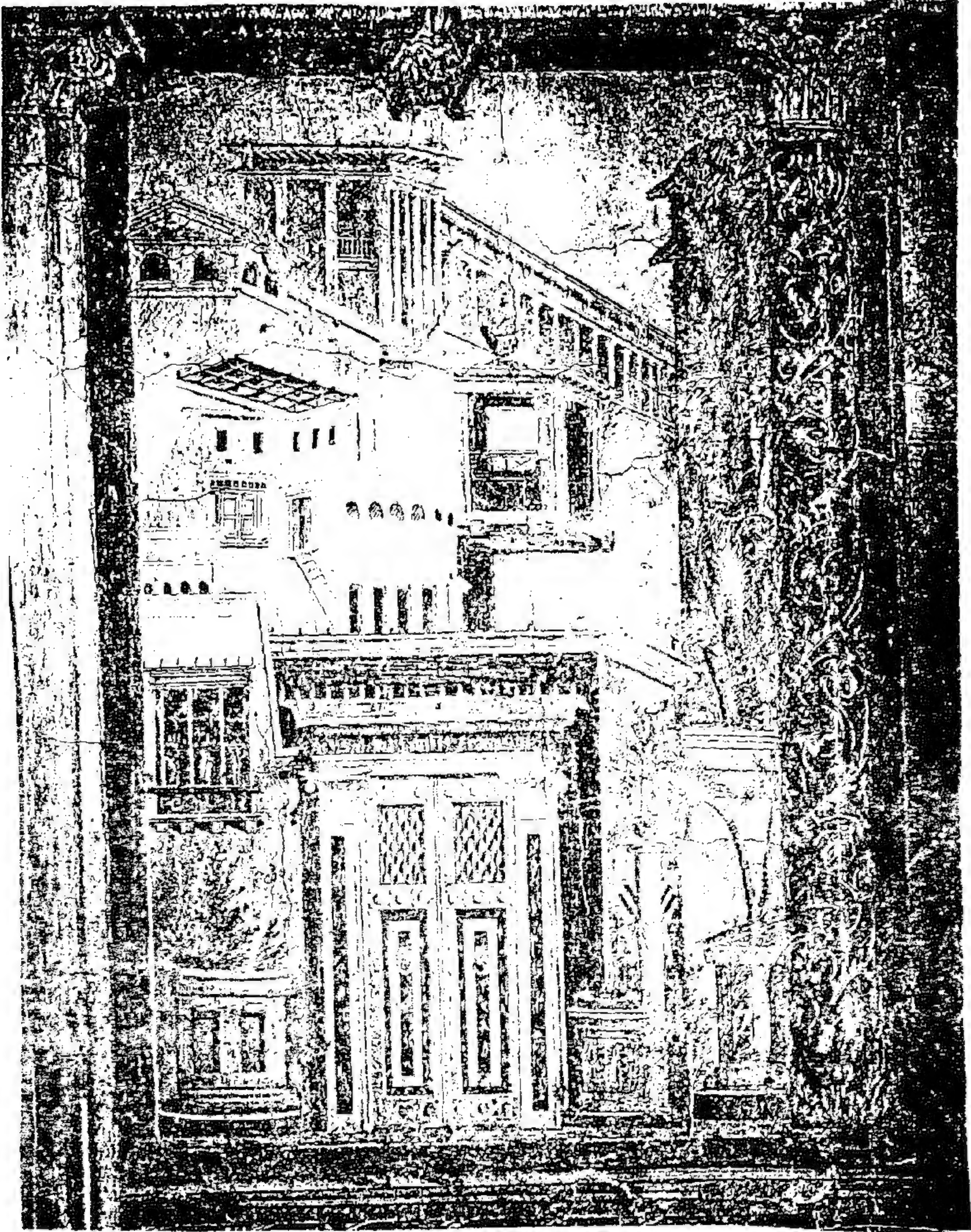
التصوير الجدارى لحجرة النوم بقبلا بوسكريال التى رمت ونقلت بالكامل لمتحف

المتروبوليتان فى نيويورك



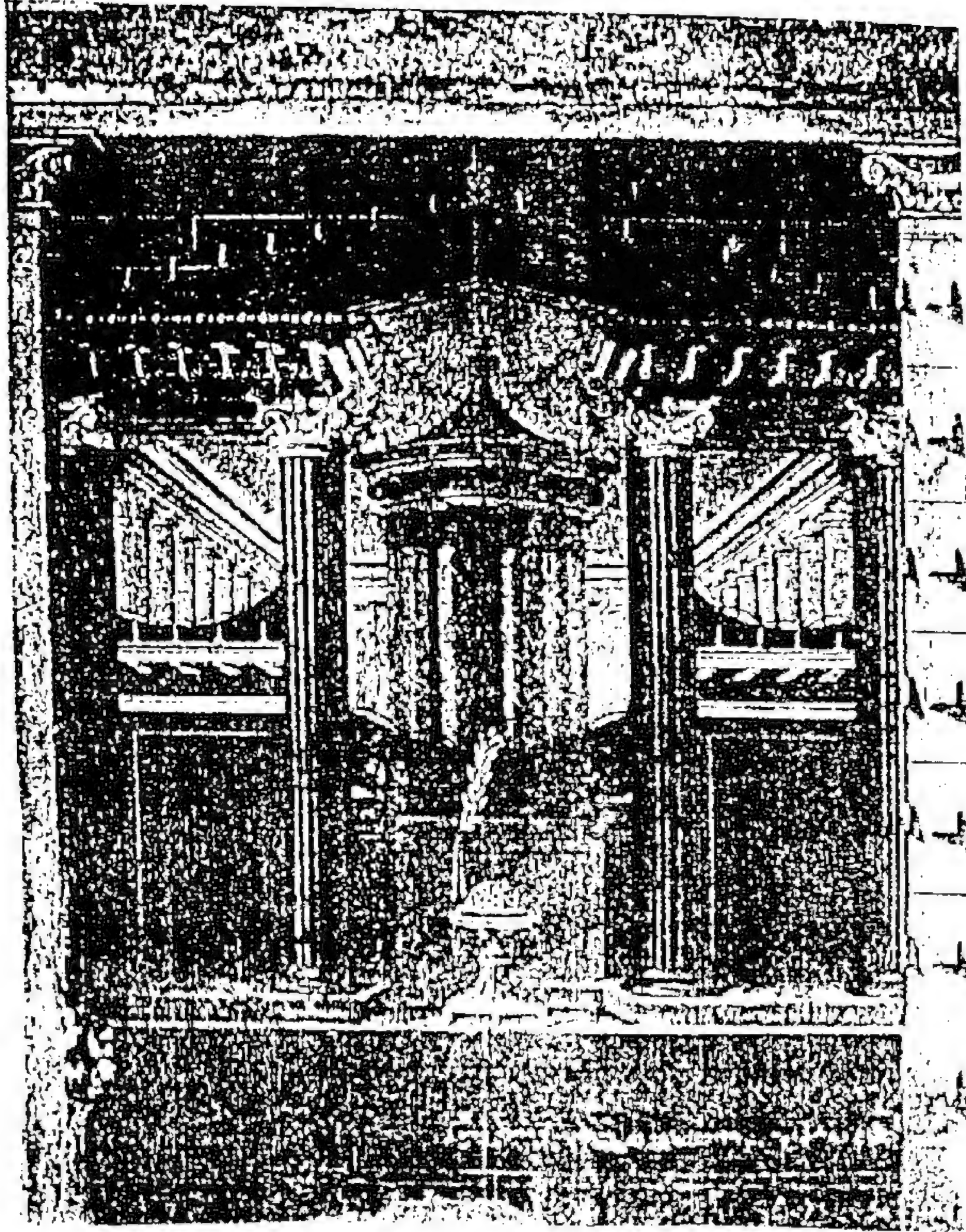
صورة ٢٢

تفصيلات التصوير الجدارى لـحجرة النوم بـضفلا بوسكرىال



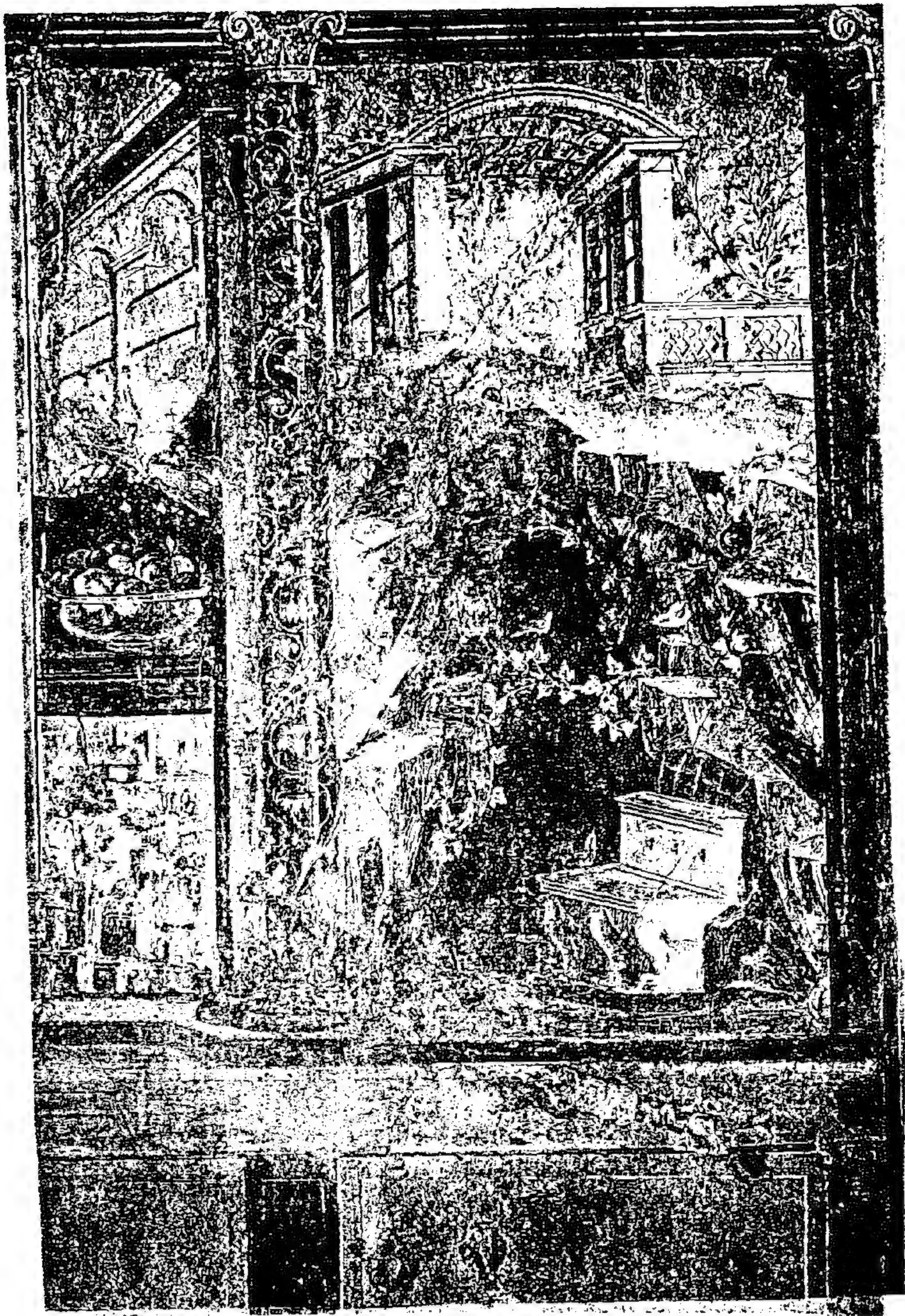
صورة ٢٤

جزء من التصوير الجداري لحجرة النوم في فيلا بوسكريال وتصور مدينة كاملة



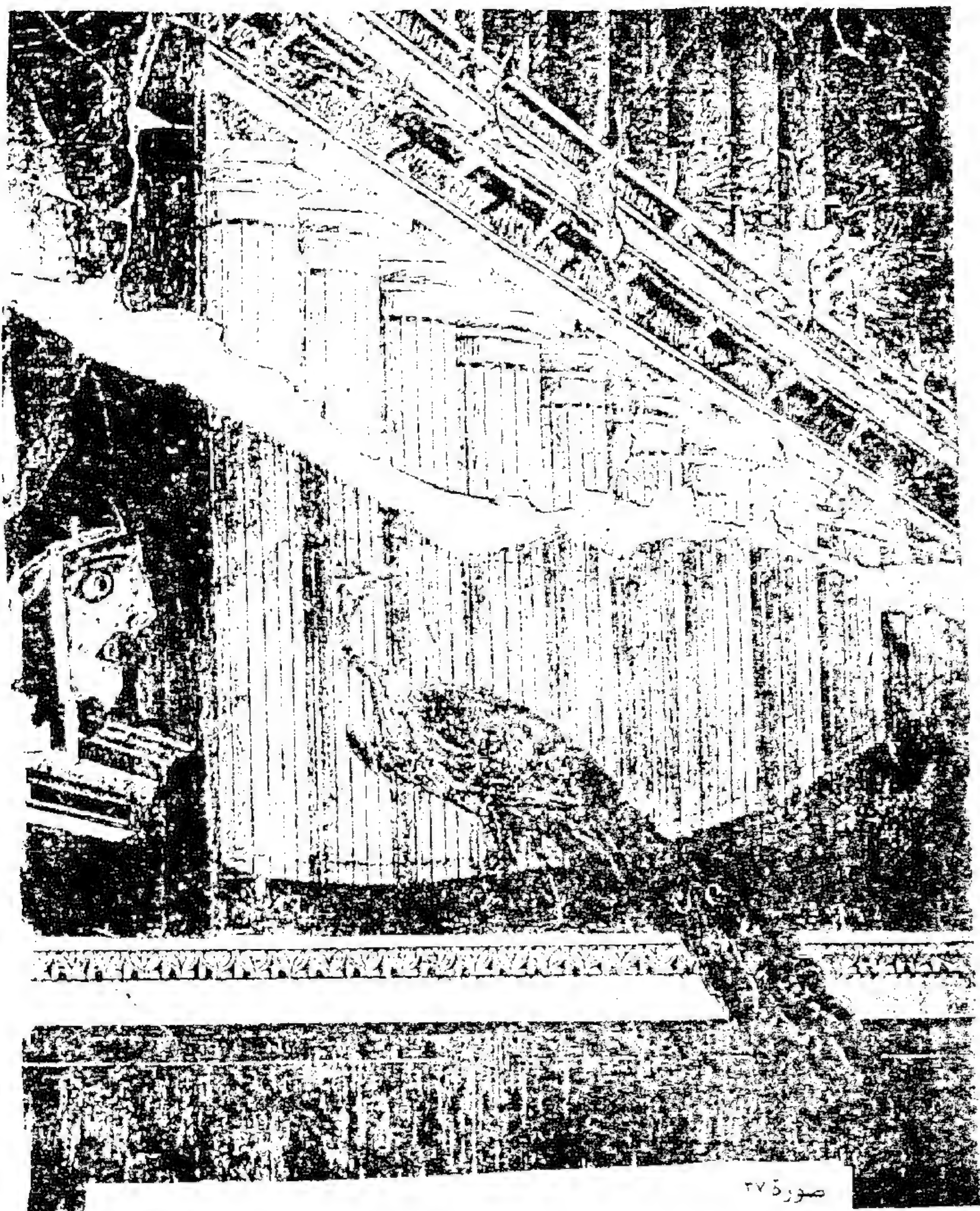
صورة ٢٥

جزئيّ من التصوير الجداري لحجرة النوم بفيلا بوسكريال وتمثل مدخل قصير
يرى من خلاله مبنى دائر وممر معمد



صورة ٣١

منظر خلوى وتكعيبه عنب بالتصوير الجدارى بحجرة النوم بفيلا بوسكريال



صورة ٢٧

التصوير الجداري بقبلا Ophontix في بومبي ونسئل طاووس وقناع مسرحي على

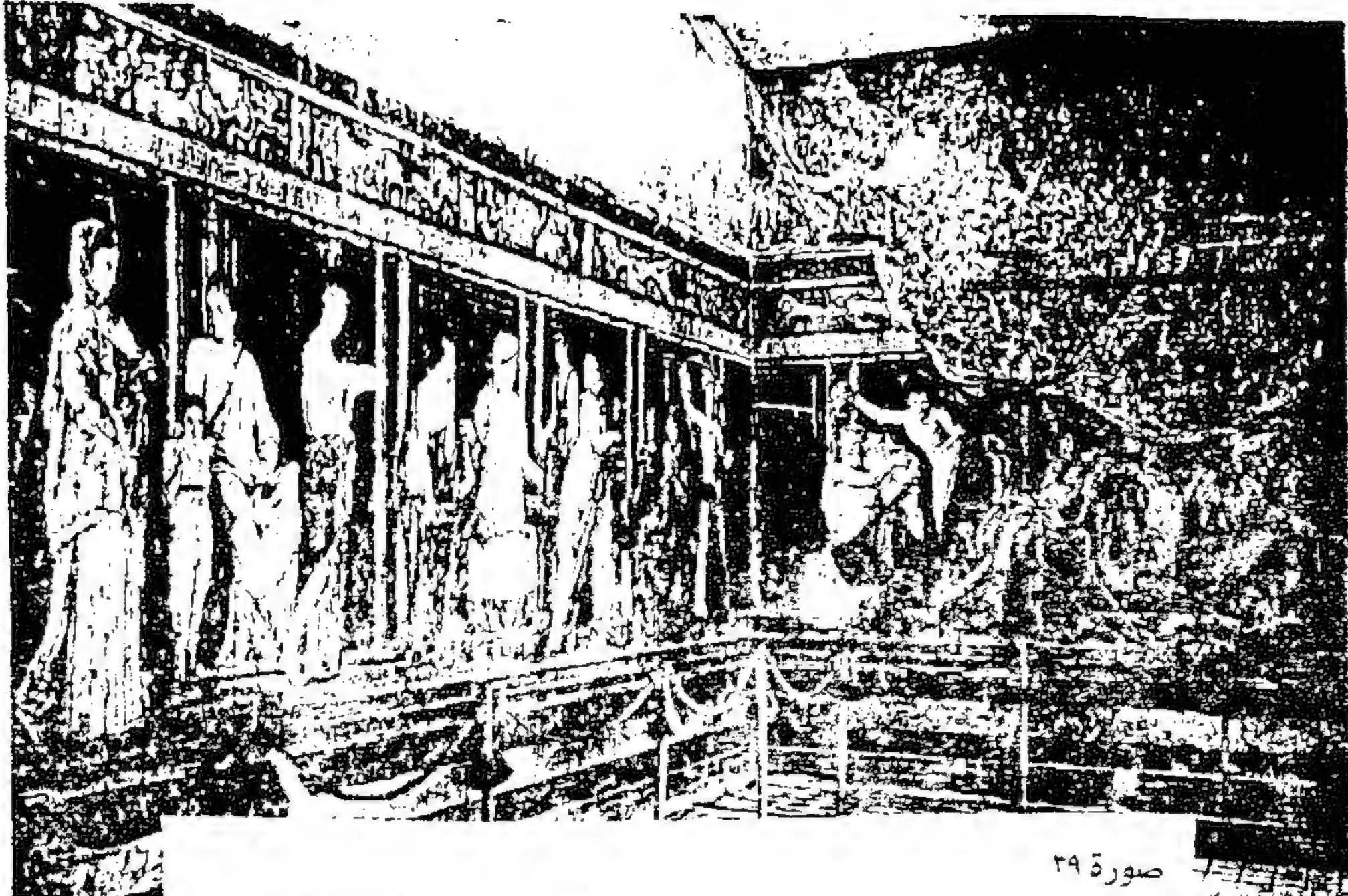
حشبة المسرح المصور



صورة ٢٨

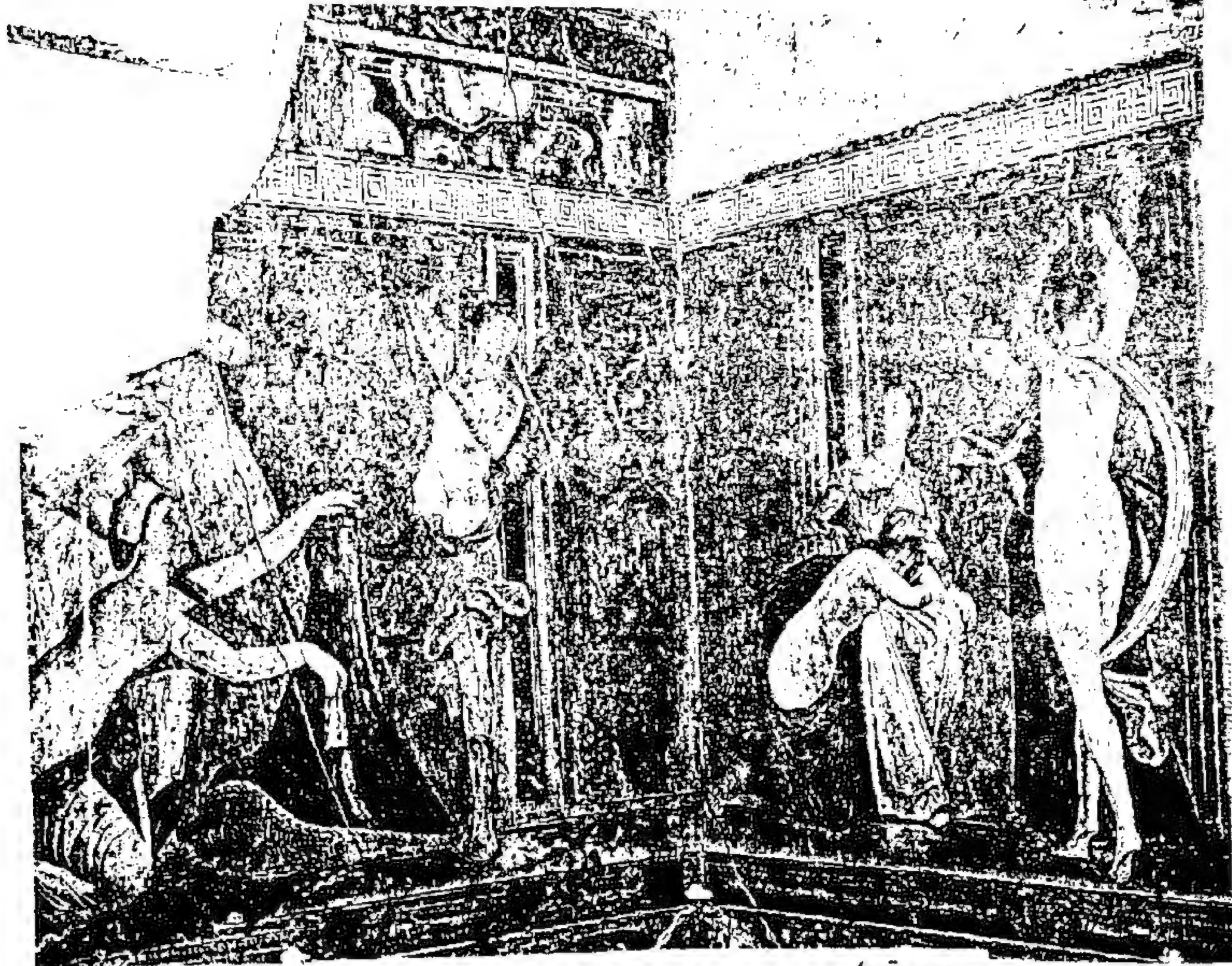
صورة لسيدة تعزف القيثارة وخلفها ابنتها من فيلا بوسكريال بمتحف

المترولوجيا بنيويورك



صورة ٣٩

التصوير الجداري بفيلا ميستيري توضح أسرار الحنقوس الديونيسية بمدينة بومبي



صورة ٤٠

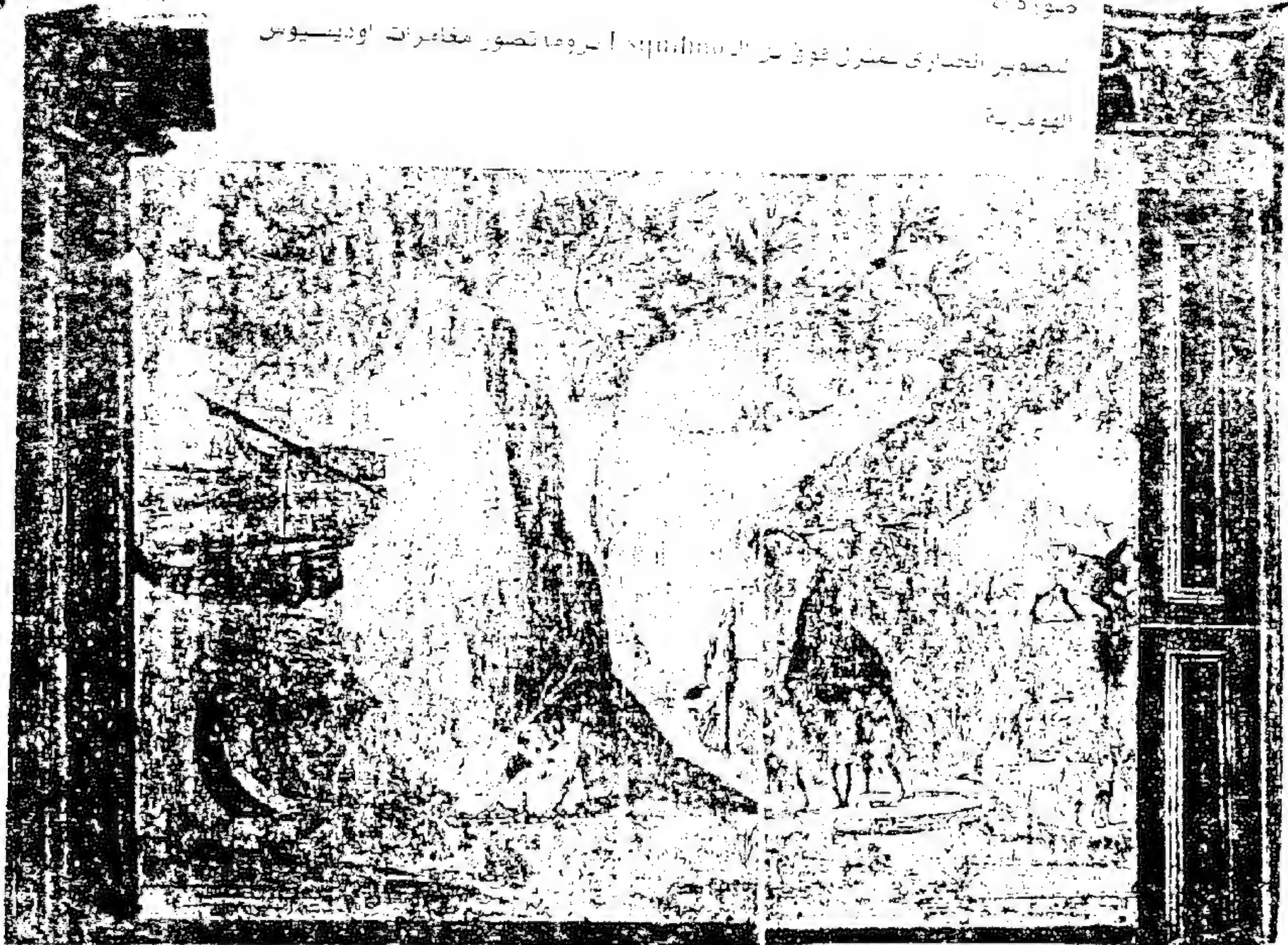
جزء من التصوير بفيلا ميستيري للأسرار الديونيسية



صورت ۴۱

تصویر آینه‌ای سنگی از "Squidno" در روم تصور مخامرات اودیسیوس

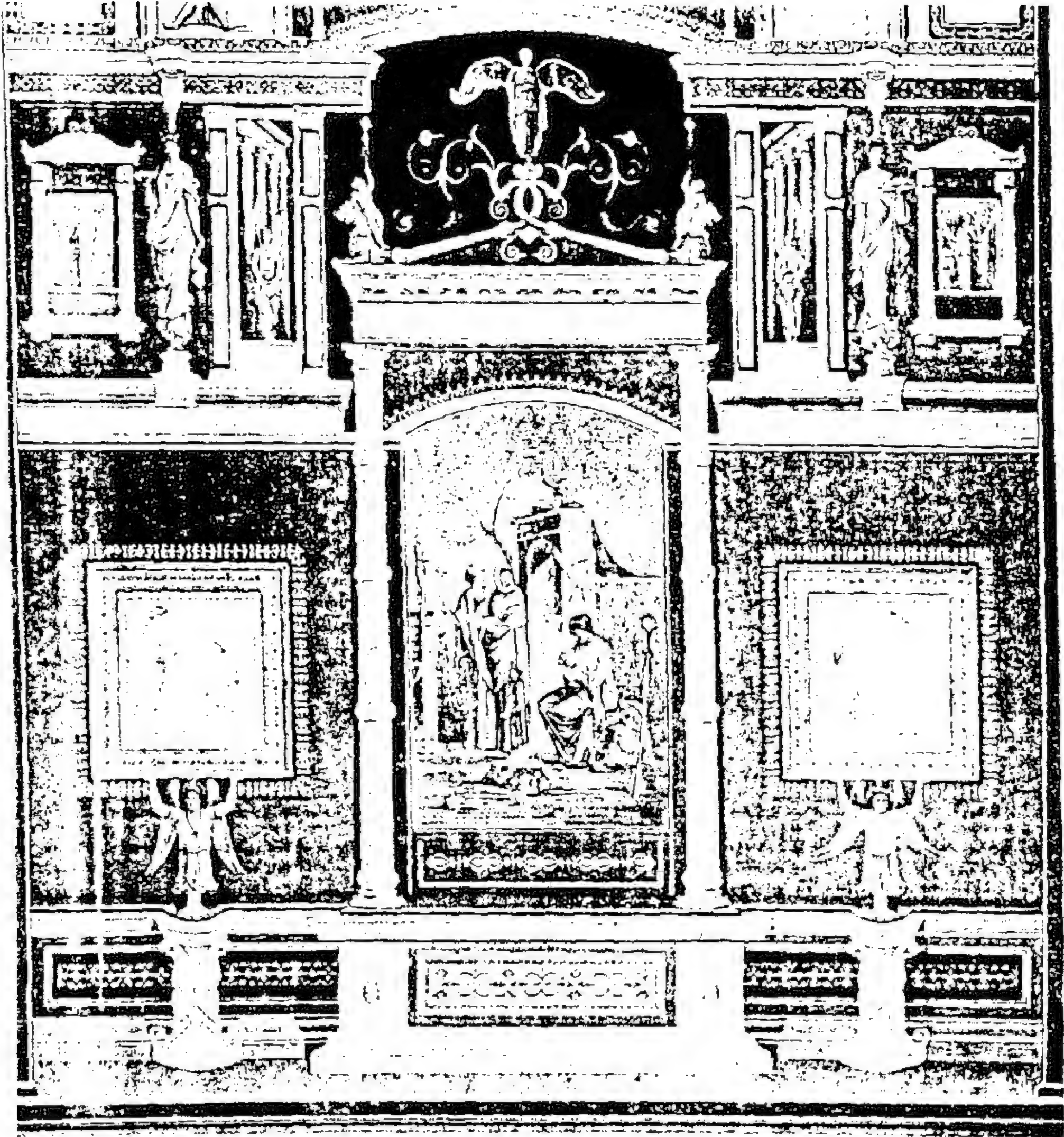
الهی مریه





صورة ٤٢

التصوير الجداري في منزل ليعيا وتصور الزحاة الوسطى Io و Argos و Hermes



صورة ٢٢

تصوير جداري بفيلا فارنيزينا بلوحة وسطى تمثل حورية الماء وهي ترضع الطفل

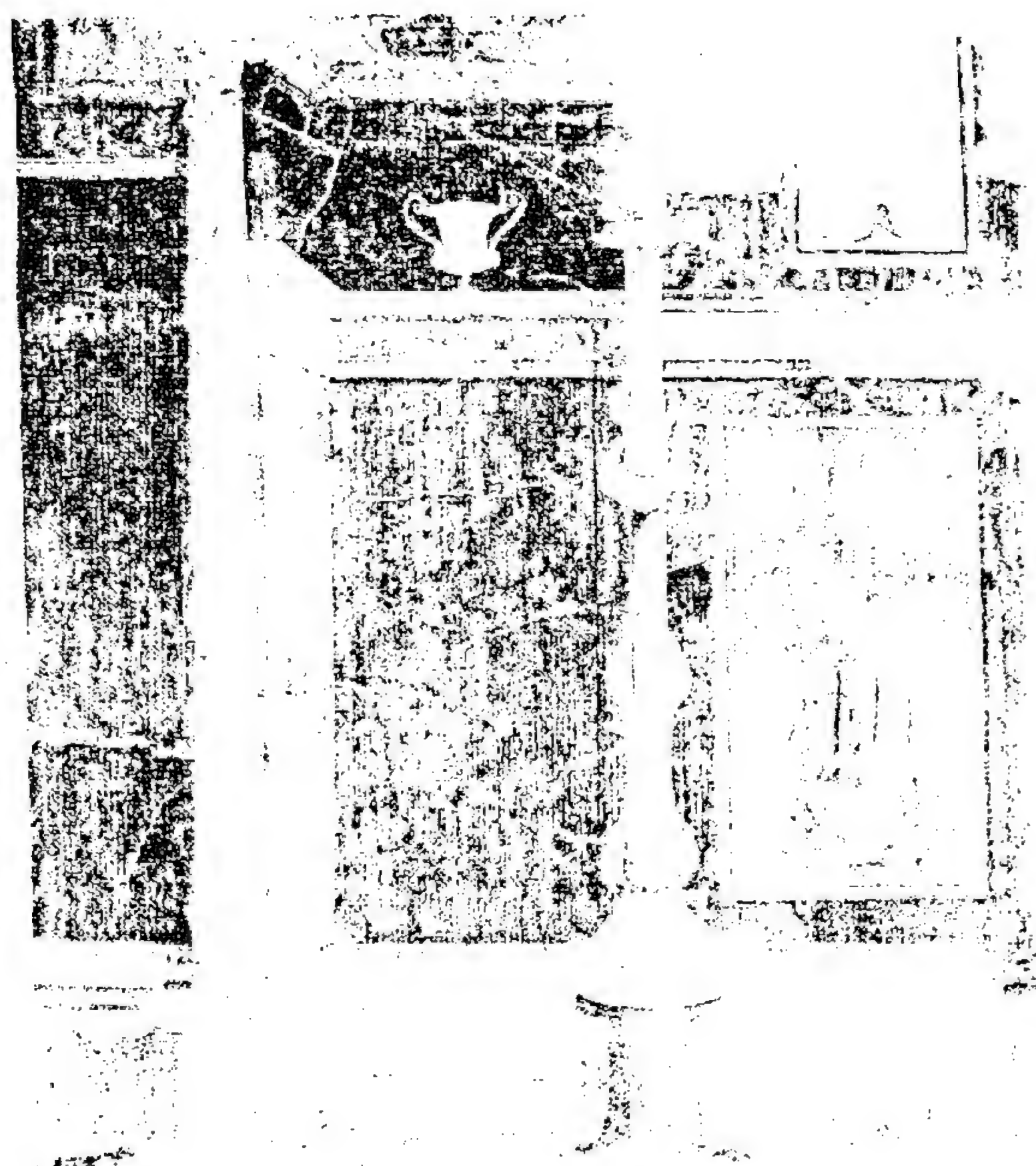
ديونيسوس



صورة ١٤

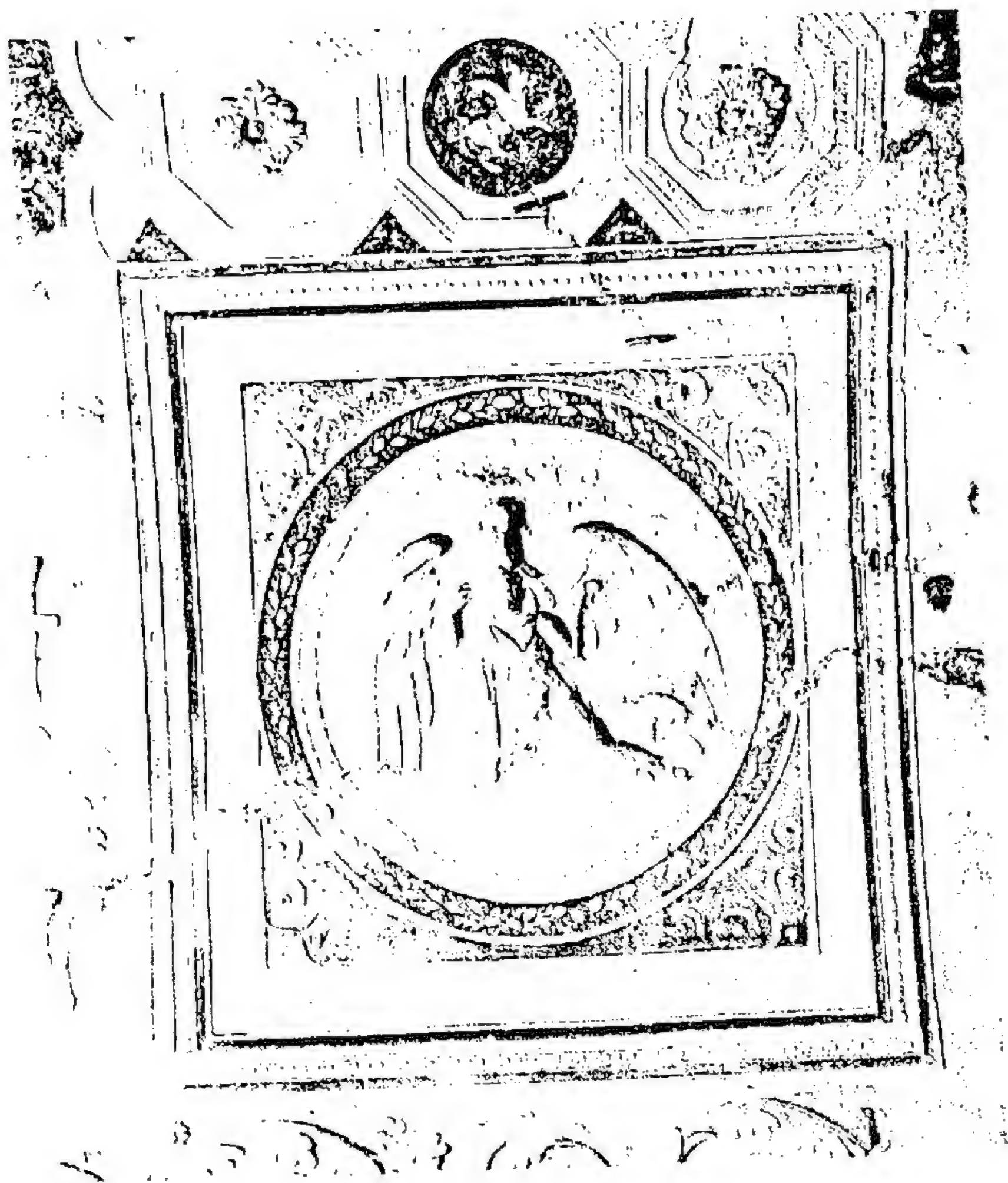
صورة سيدة تفرغ العطر من فيلا فارنرينا وموجودة الآن بمتحف Delic Terme

II بروما



صورة ٤٥

صورة جدارية تمثل جنوح العناصر المعمارية إلى الخيال وتحولها إلى الأشكال
الزخرفية



صورة ٤٦

الزخارف البارزة بحمامات القيدوم في يومى وهى زخارف نفذت على السقف
القبوى لبحرۃ الحمام الداخلى



صورة ٤٧

صورة متكاملة للزخارف البارزة لحجرة الحمام الدافئ بحمامات القورم بيوميني



صورة ٤٨

نموذج للزخارف البارزة بأشكال الأزهار ذات الفروع اللولبية من منزل في بومبي



صورة ٤٩

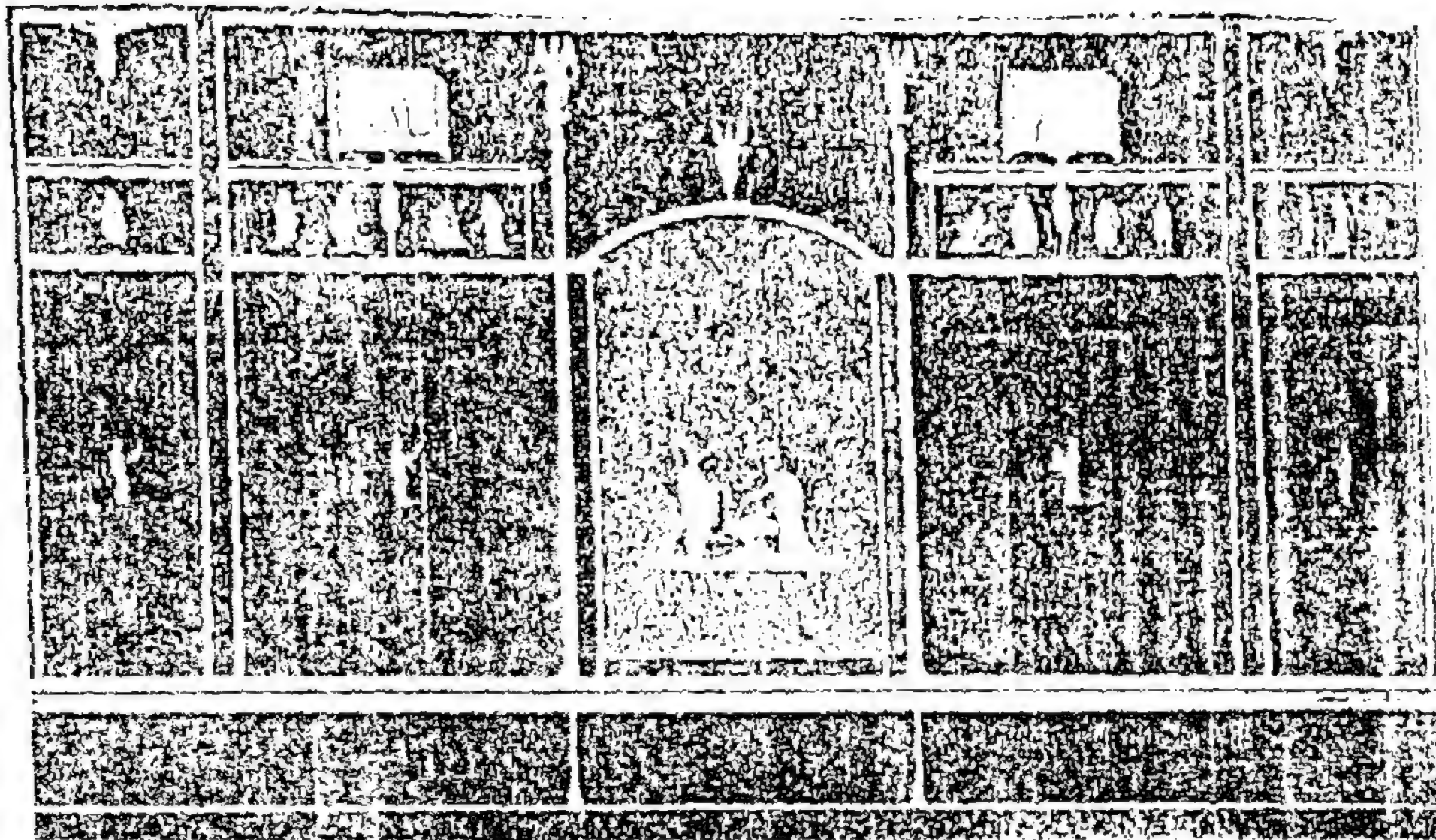
نموذج من الزخارف البارزة بمنزل Obellio في بومبي



صورة ٥٠

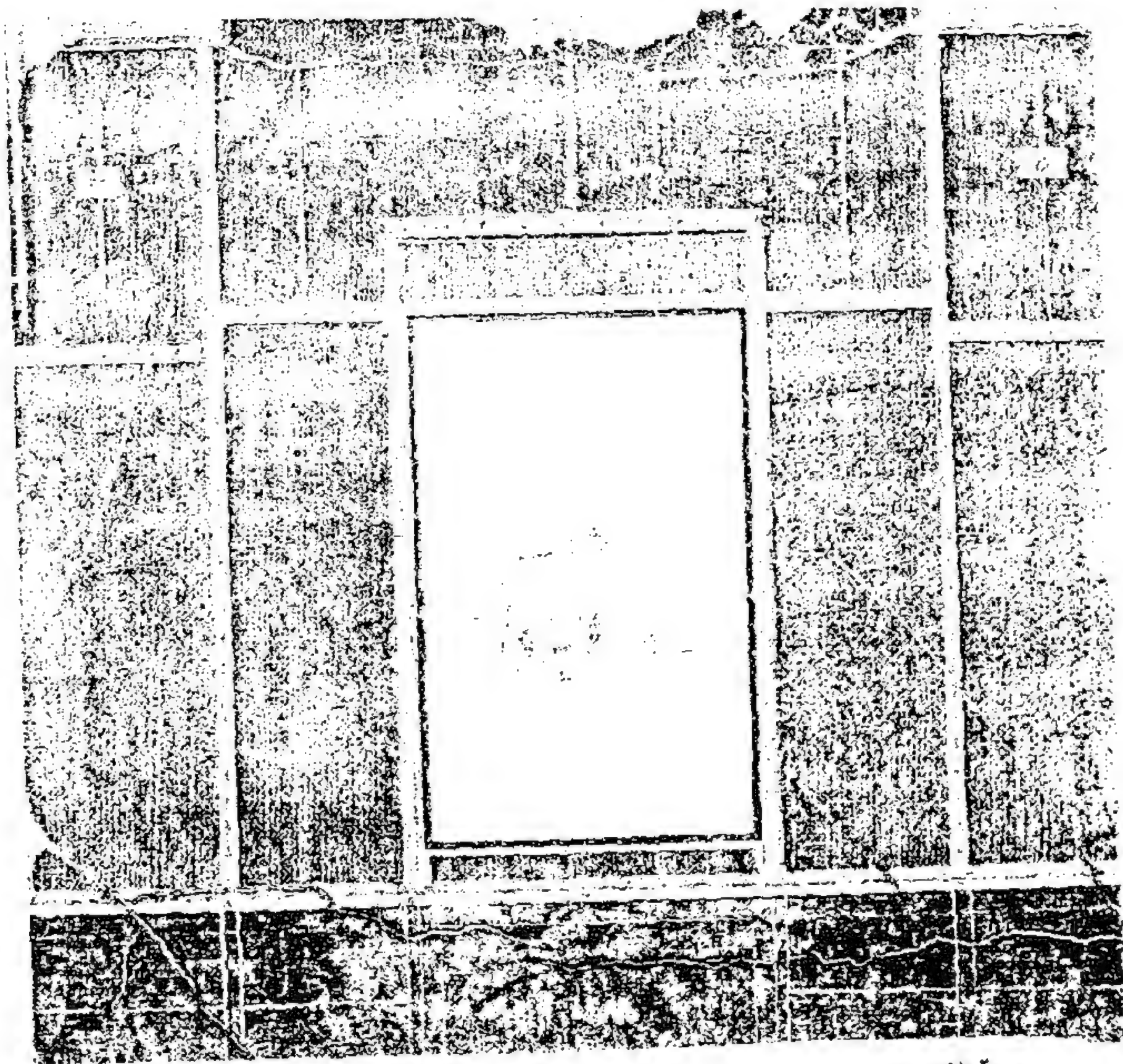
نموذج للعناصر النباتية المزخرفة بالطريقة التخطيطية في التصوير الجداري

بمنزل Lucretius Frontone



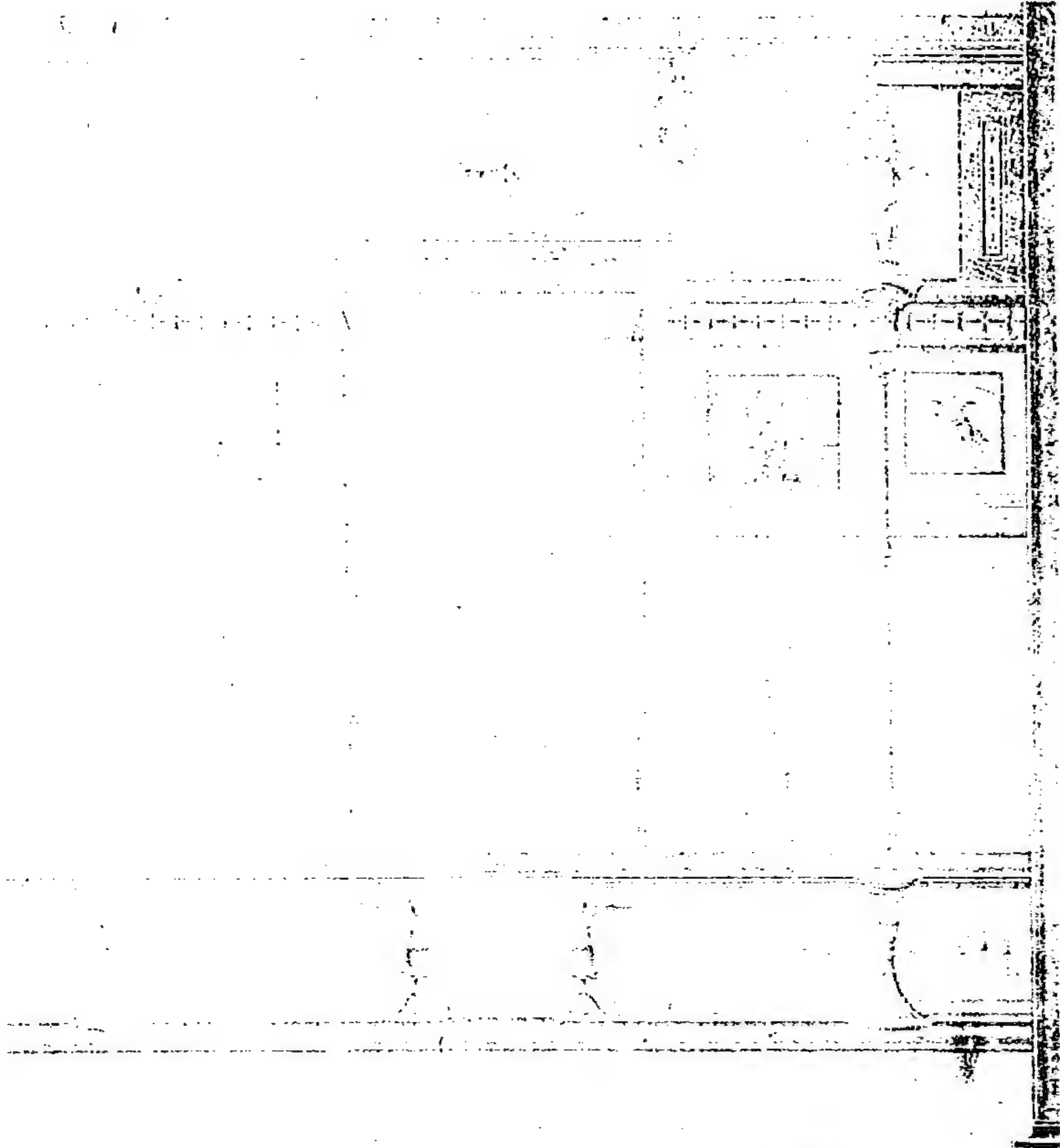
صورة ٥١

حجرة الـ (triclinium) بمنزل (centinarus) بزخارف الأسلوب الثالث



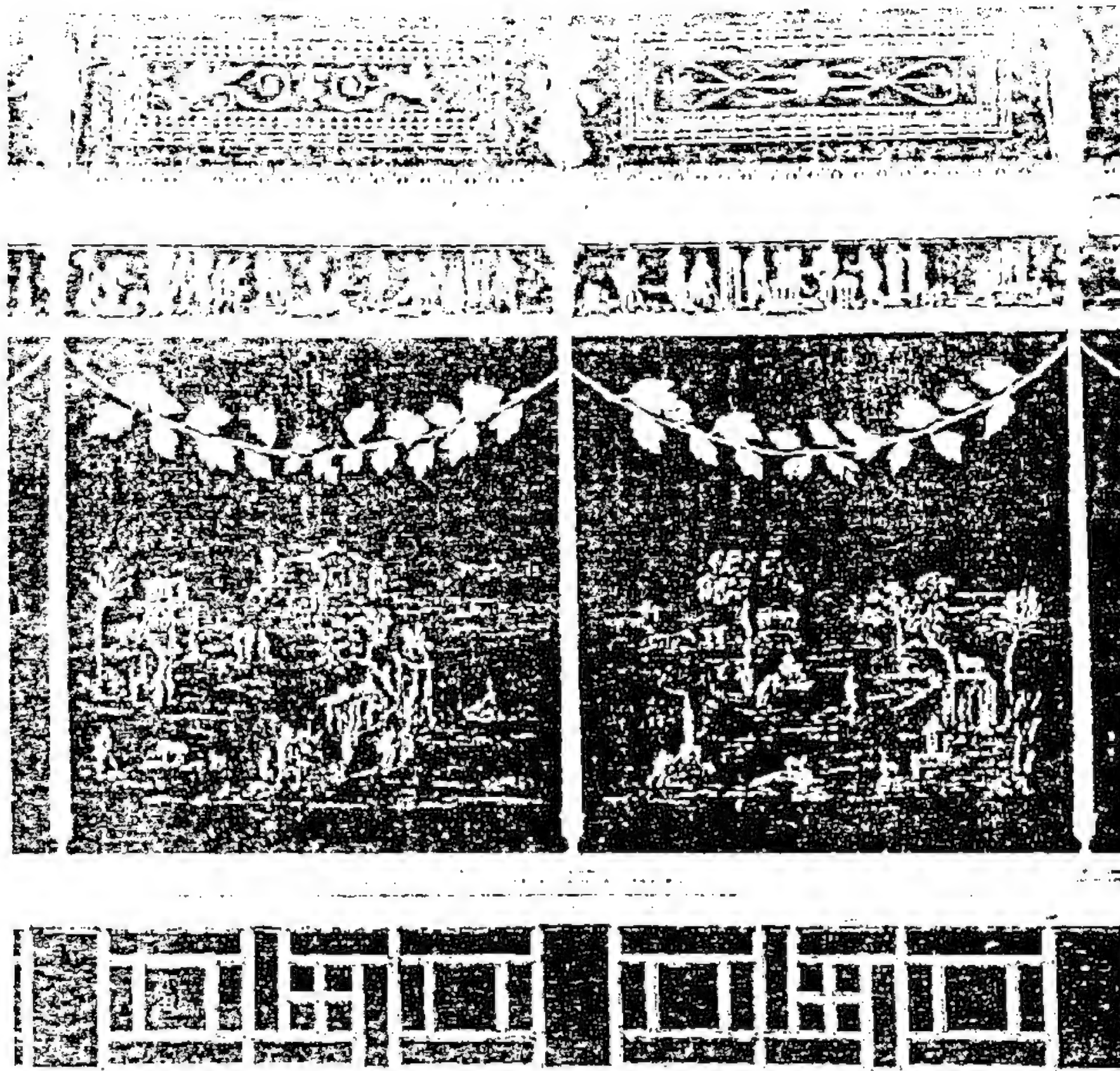
صورة ٥٢

مثال على زخارف الأسلوب الثالث بفيلا أجريبا بوستوموس يتوسطها مشهد رعوى
به تمثال لبرياب



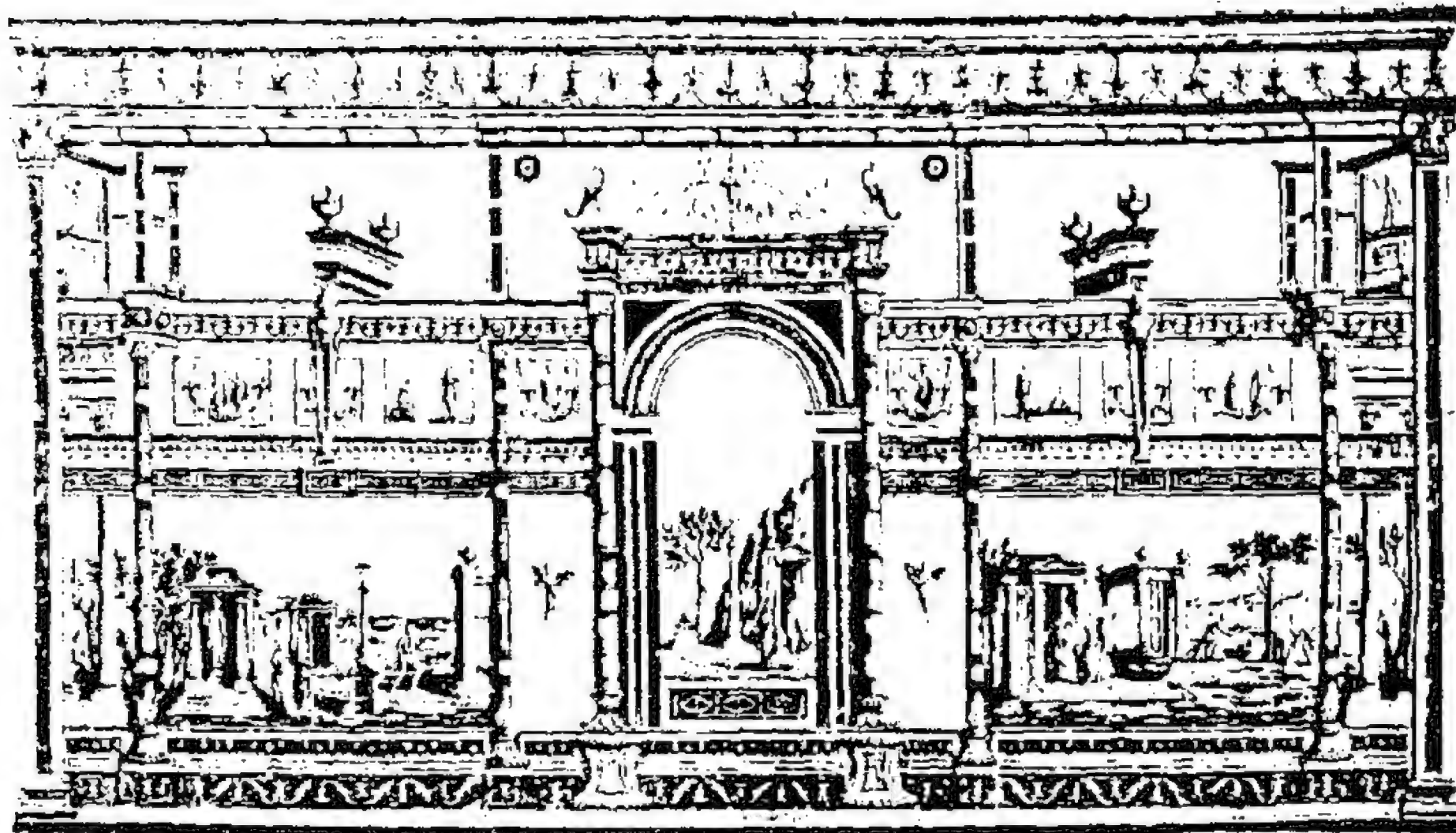
صورة ٥٢

التصوير الجداري بالأسلوب الثالث بفيلا فارنزيينا بالقرب من روما



صورة ٥٤

التصوير الجداري بالأسلوب الثالث بحجرة الـ *triclinium* بفيللا هارنزيانا



صورة ٥٥

التصوير الجداري بالأسلوب الثالث فوق الحدار الطويل بالقاعة الايزيسية أسفل

القصر الفلافي بـ روما



صورة ٥٦

لوحة أخيل وخيرون من مبنى البازيلكا بهيراكليون



صورة ٥٧

لوحة هرقل و Telefo مع تجسيد أركاديا من مبنى البازيليكا بهيراكليوم



صورة ٥٨

صورة الحورية يوربا فوق الثور من منزل Amore Fatale من بومبي



صورة ٥٩

صورة فيسوس ومارس من منزل Amore Punato في بومبي



صورة ٦٠

لوحة لفينوس ومارس من منزل مارس وفينوس في بومبي



صورة ٦١

لوحة لربيات اللطافة من منزل Dentatus Panthera



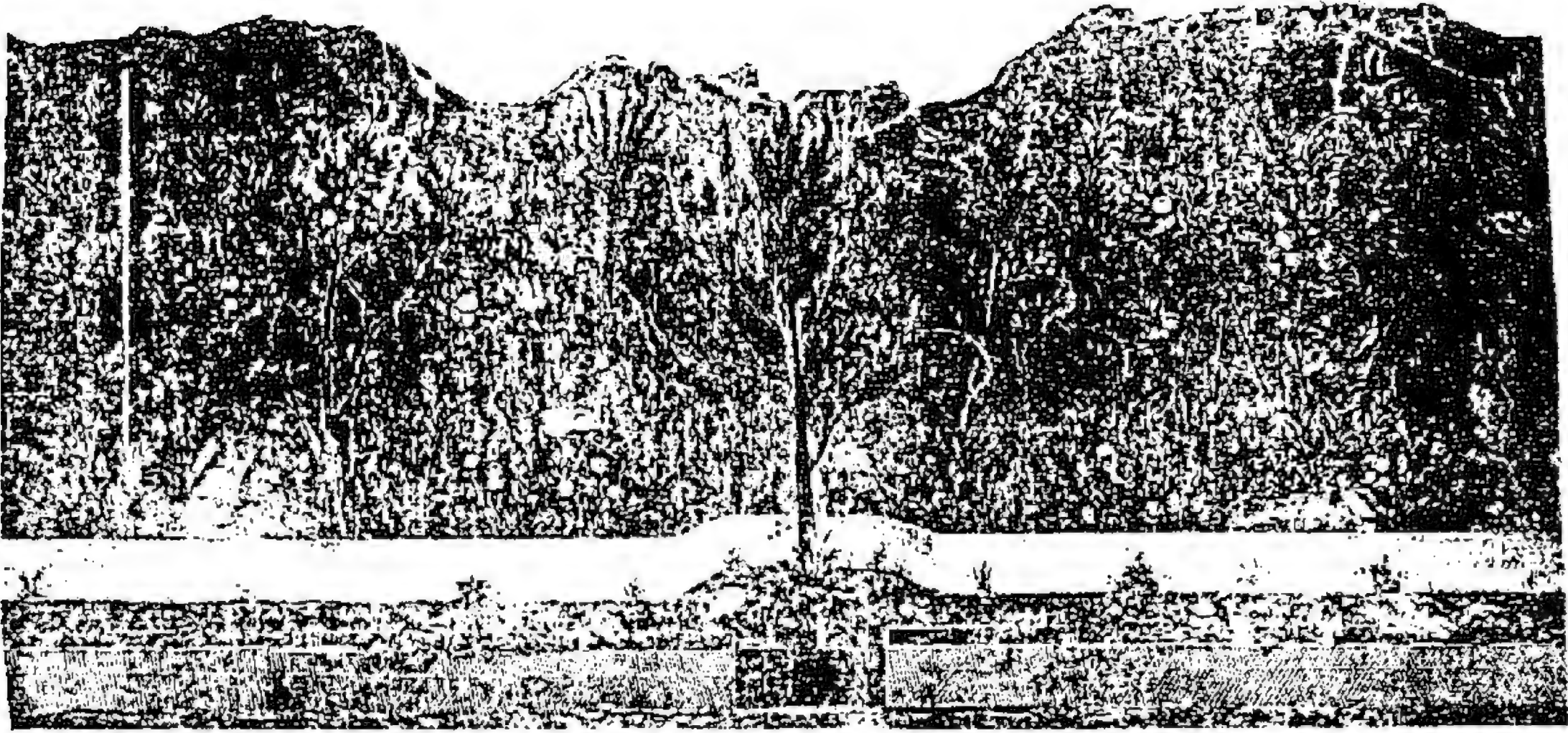
صورة ٦٢

لوحة الجوربة 10 في كاتوب من ميني ekklesiasterion في يومبي



صورة ٦٣

صورة استعداد الموسيقى لاداء مقطوعات موسيقية - يومي



صورة ٦٤

حجرة الحديقة من منزل ليفيا بالقرب من روسا



صورة ٦٥

لوحة من فيلا Varano من مدينة Stabia تمثل روح الربيع



صورة ٦٦

منظر من بومبي يصور البنية التحتية



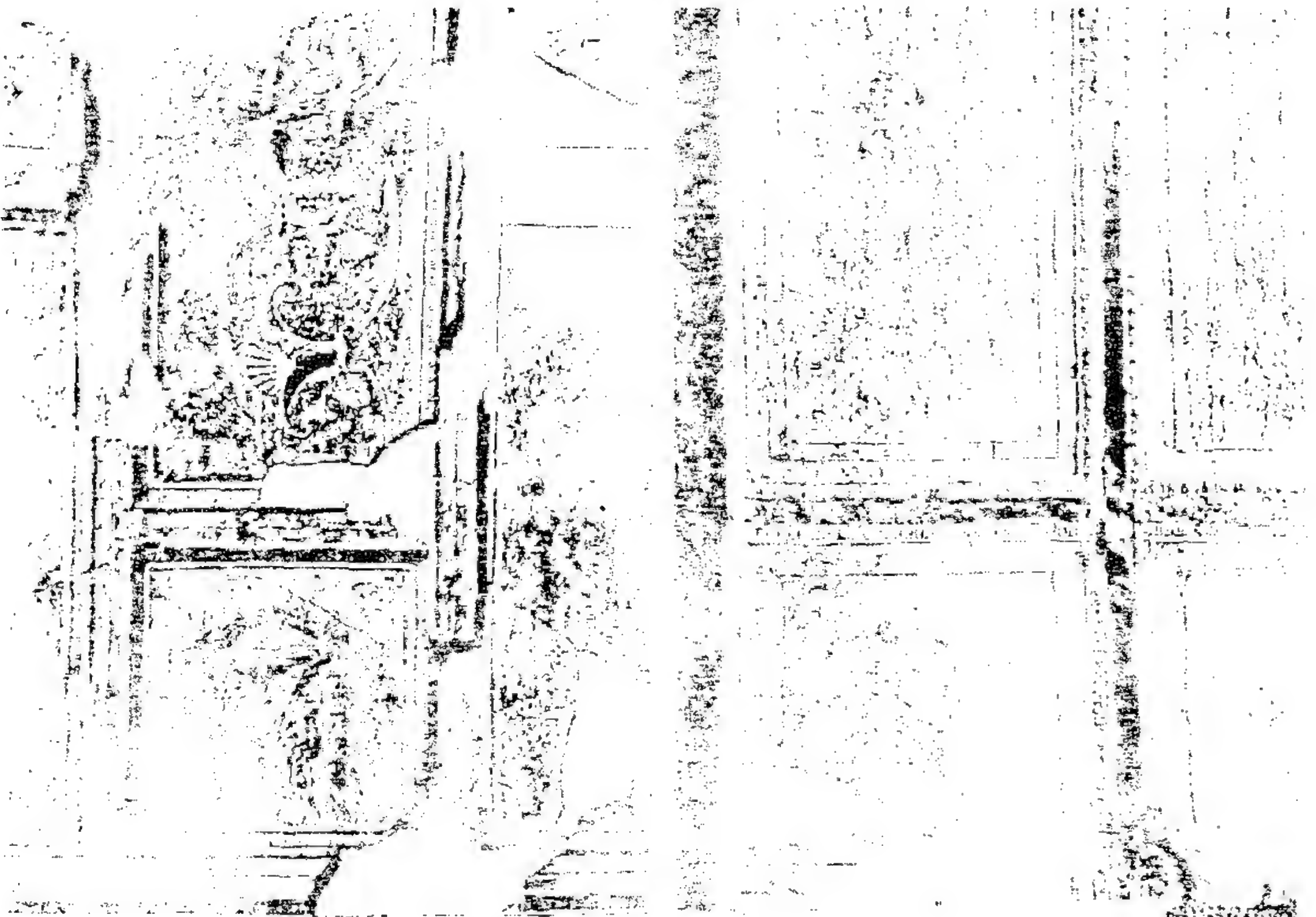
صورة ٦٧

مشهد من بومبى يصور البيئة النيلية



صورة ٦٨

وحتان من الستكو بالسقف القبوى بحجرة النوم E بفيلا فارنزيانا تمتلان جلع
سيده



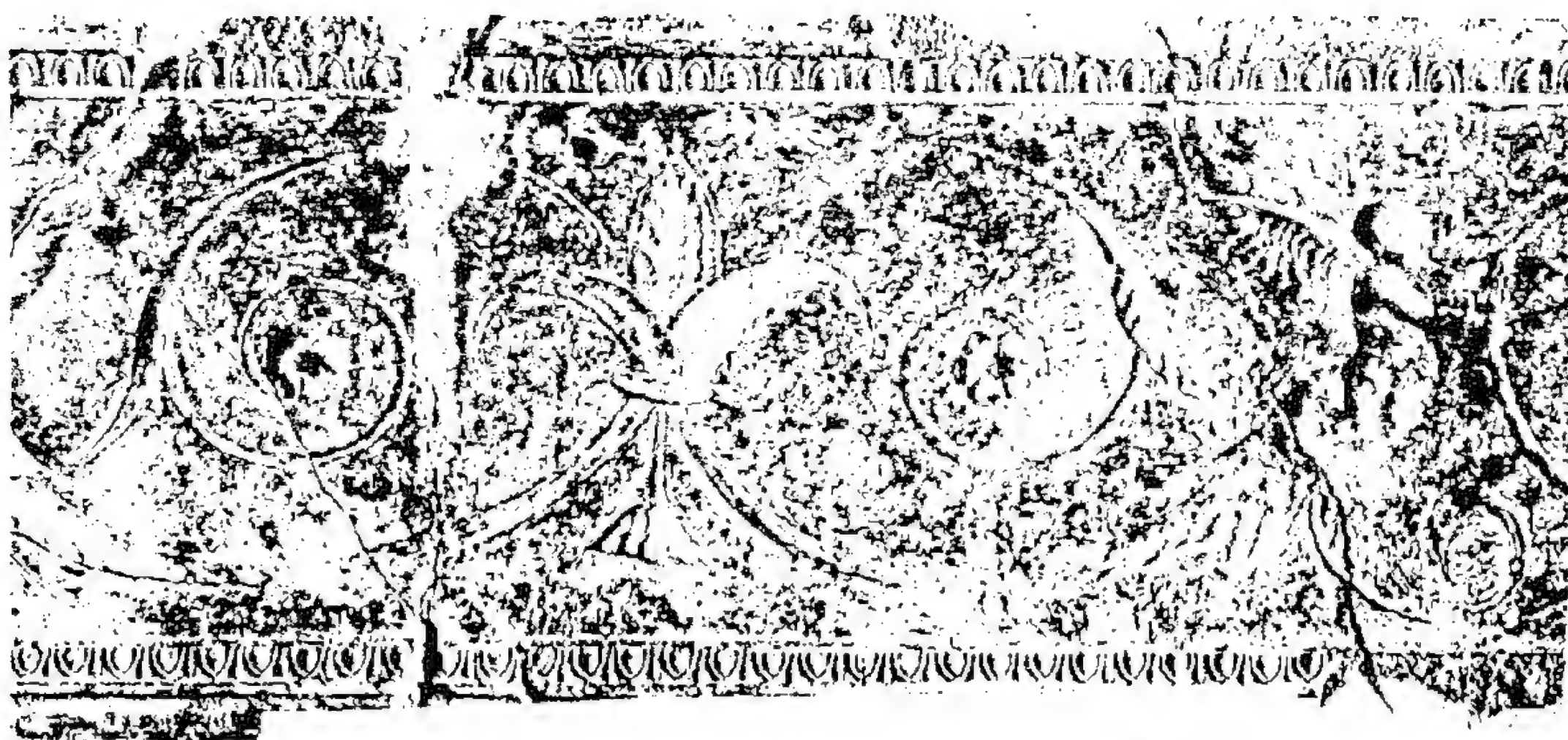
صورة ٦٩

لوحتان أخريتان تمتلان دية ستكو من نفس سقف القبوى من فيلا فارنزيانا



صورة ٧٠

زخرفة نباتية بارزة - سقف القبو - حجرة النوم - أ. بفيلا فارنزينا



صورة ٧١

زخرفة نباتية بالسكو بالسقف القبو لحجرة النوم D بفيلا فارنزينا



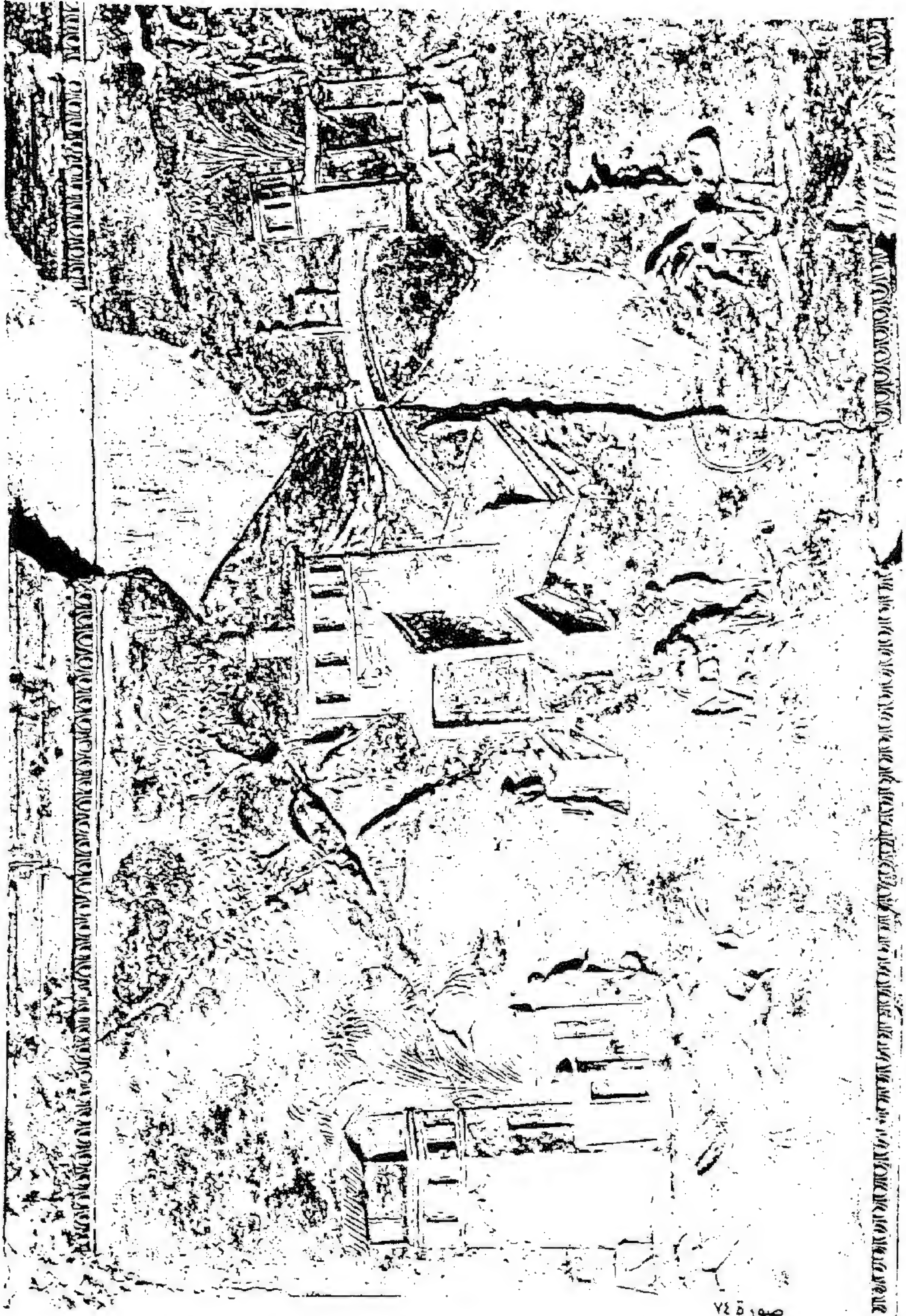
صورة ٧٢

زخرفة ثباتية بالسكوا بالسقف القبوي لبحرة اليوم D بفيللا فارنيزيا تمثل سيدة
و قطة ممدحة



صورة ٧٣

منظر نيلي بمنزل Ceu في بومبي



صورة ٧٤

مشهد طبيعي منفذ بالزخارف البارزة على السقف القبوى لحجرة النوم B بفيللا هارنزينا



صورة ٧٥

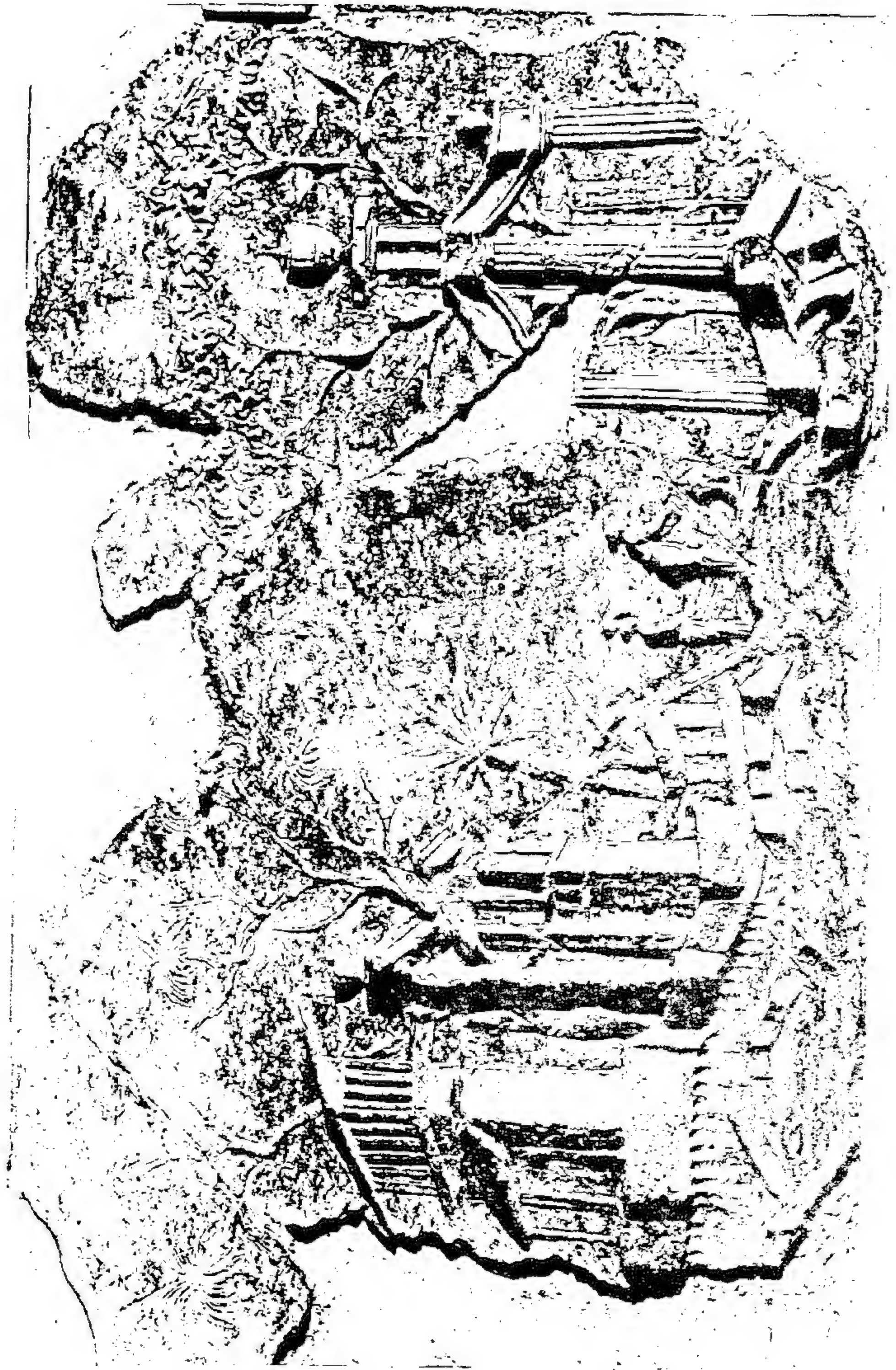
منظر ديني منقذ بالسكوة على السقف القبوي لحجرة النوم B بفيلا فارنزيانا



صورة ٧٦

منظر ديني يمثل ديونيسوس طفلا وساتير منفذ بالاستكو على السقف القبوي

لحجرة النوم B بفيلا فارنزيانا



صورة ٧٧

منظر رموى منقذ بالزخارف البارزة بحجرة النوم B بفيلا فارنزيانا



صورة ٧٨

منظر رعوى منذ بالزخارف البارزة بقايا فارنزيانا



صورة ٧٩

منظر منفذ بالسكو يمثل مقدمة القرايين للهرما برباب في فيلا فارنزيانا



صورة ٨٠

منظر منفذ بالسكو يمثل مقدمة القرايين في فيلا فارنزيانا



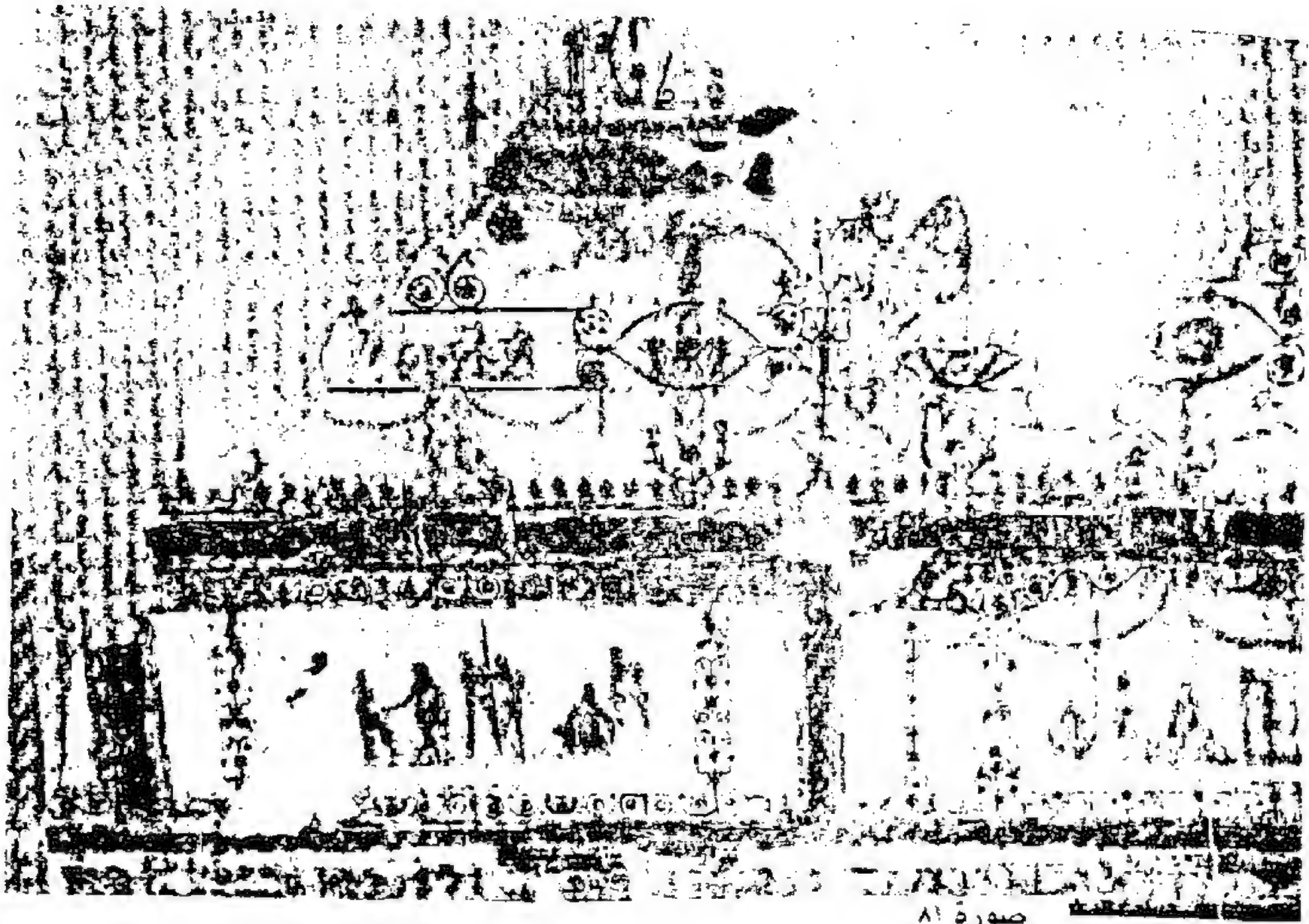
صورة ٨١

لوحتان منفذتان بالسكوت تمثلان الالهة فيكتوريا مسلحة



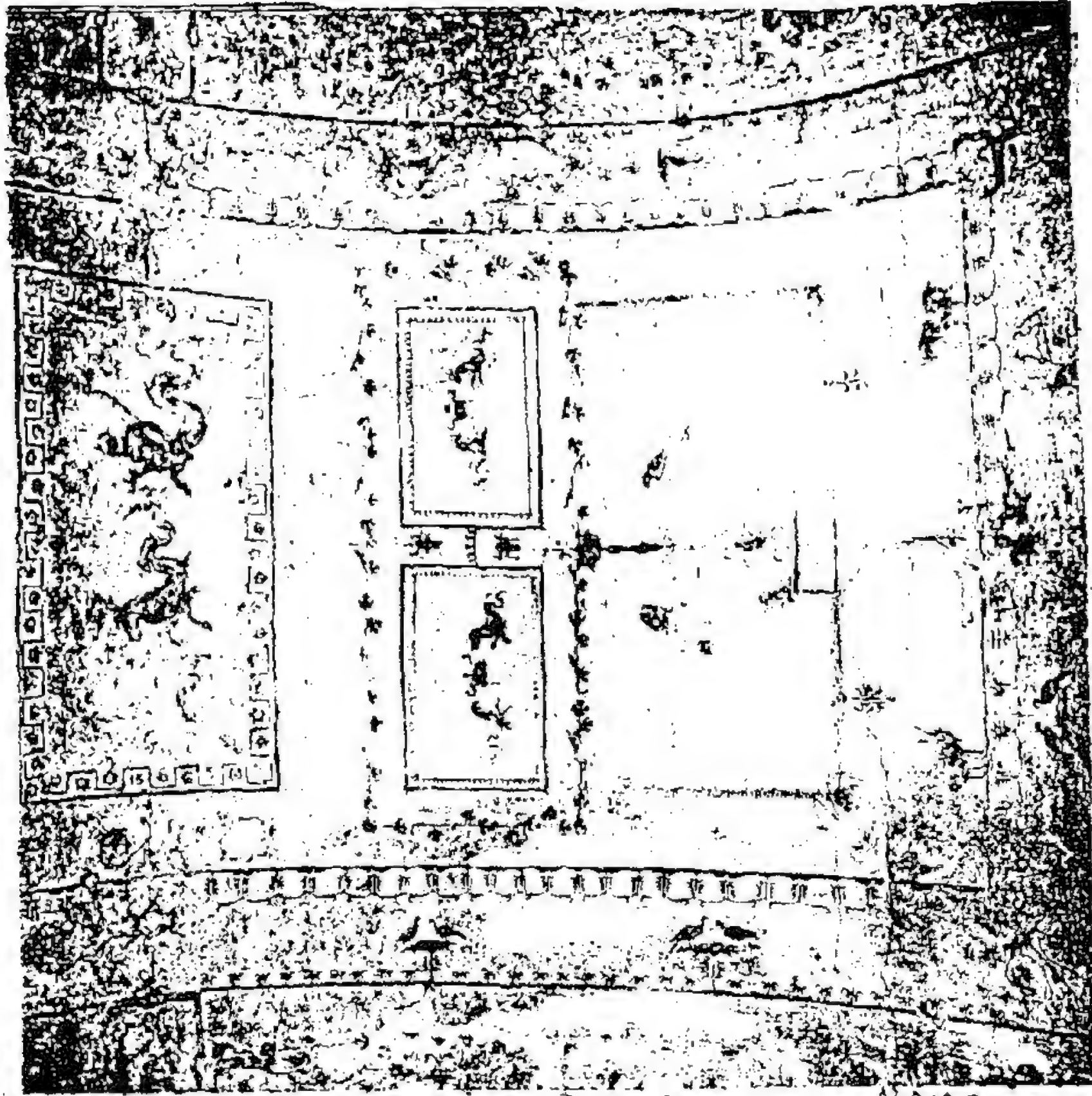
صورة ٨٢

منظر اعمالي للباريكا السفلية بالقرب من Prima Porta بروما ومنظر تفصيلي
للزخارف البارزة بسقف هذه الباريكا القبوى في الصفحة السابقة



صورة ٨١

التصوير الجدارى لـ «Donus Transitorius» لنيرون بروما



صورة ٨٤

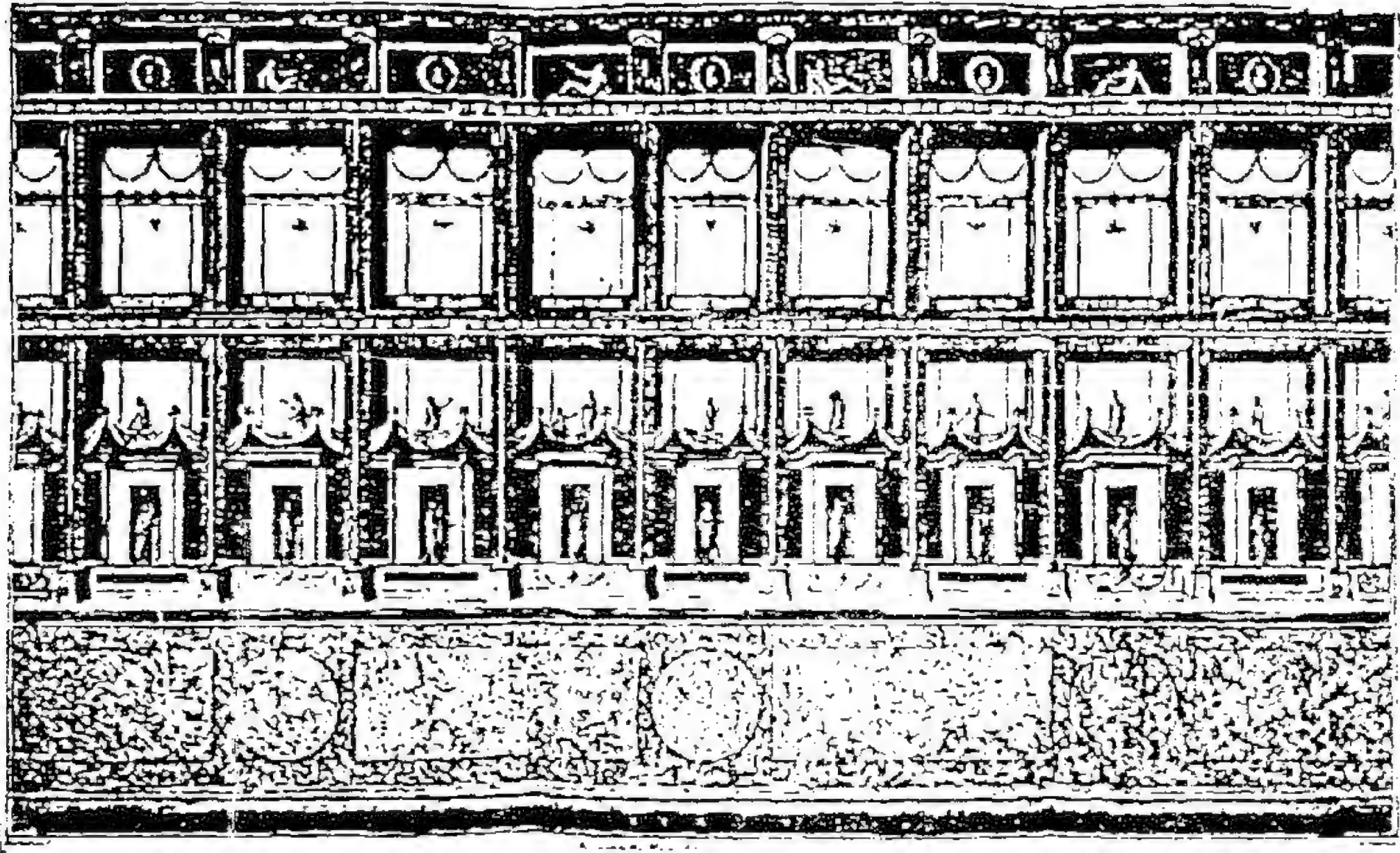
التصوير بالأسلوب الرابع فوق السقف القبوي للقصر الذهبي لشيرون بروما



صورة ٨٥

التصوير الجداري بالقصر الذهبي لشيرون وبها عناصر معمارية ومناظر خلوية

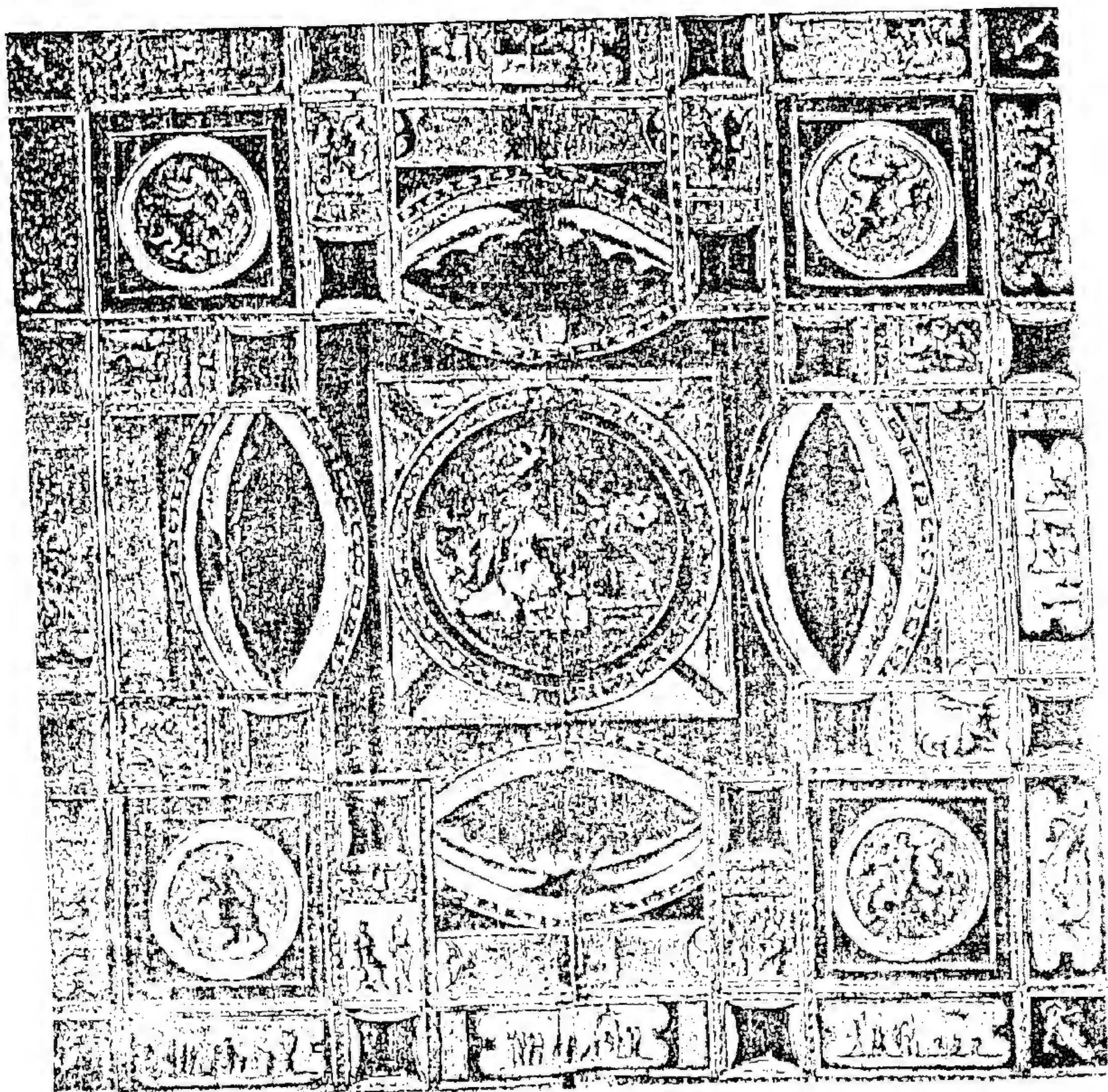
وعناصر خيالية



صورة ٨٦

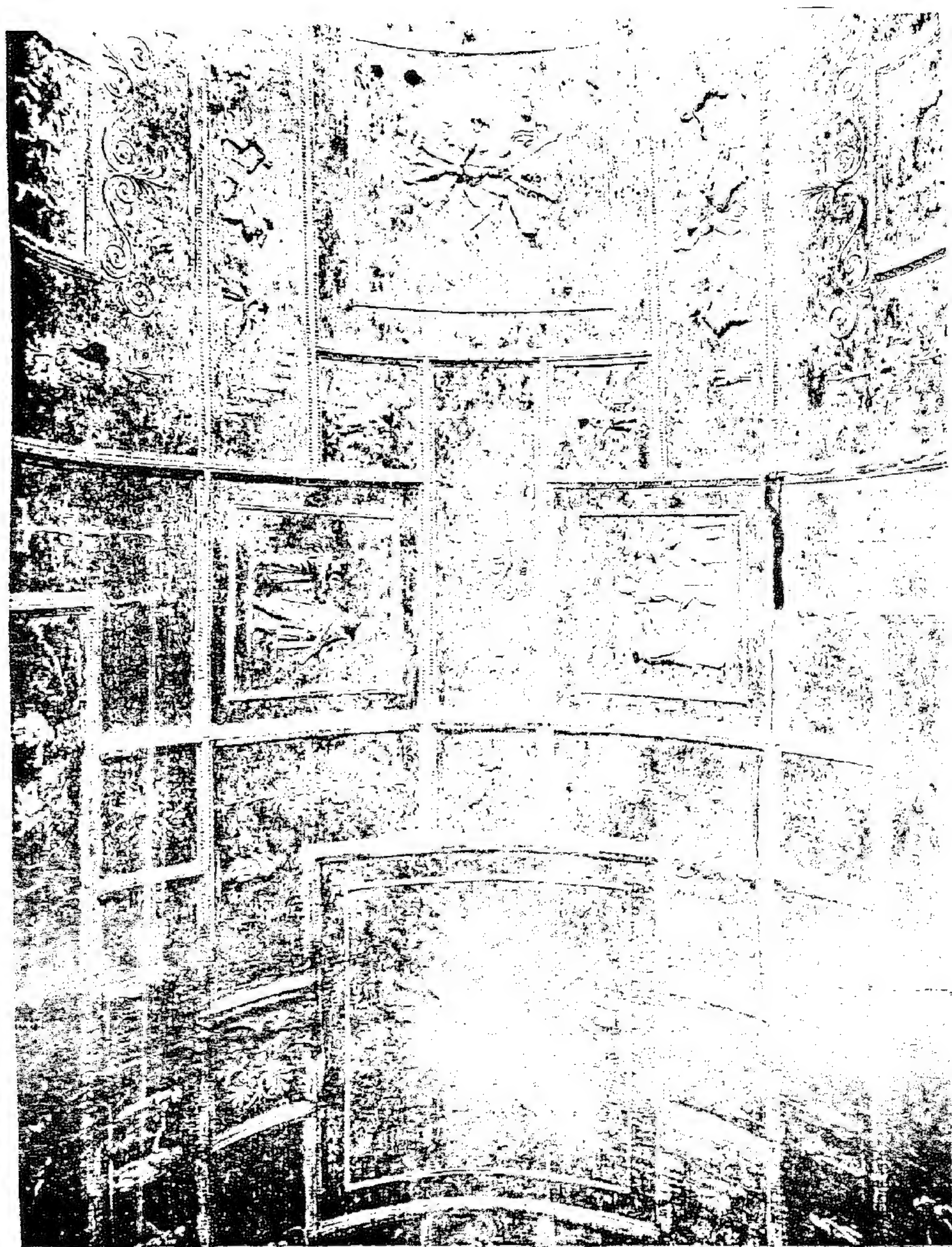
مسطر تخطيطي لما كانت عليه الحجارة ٥٥ من المنزل الذهبي لثيرون توضح
التكسية بنوحات المرمر وفوقها التصوير الجداري لواجهة معمارية ثرية بالعناصر

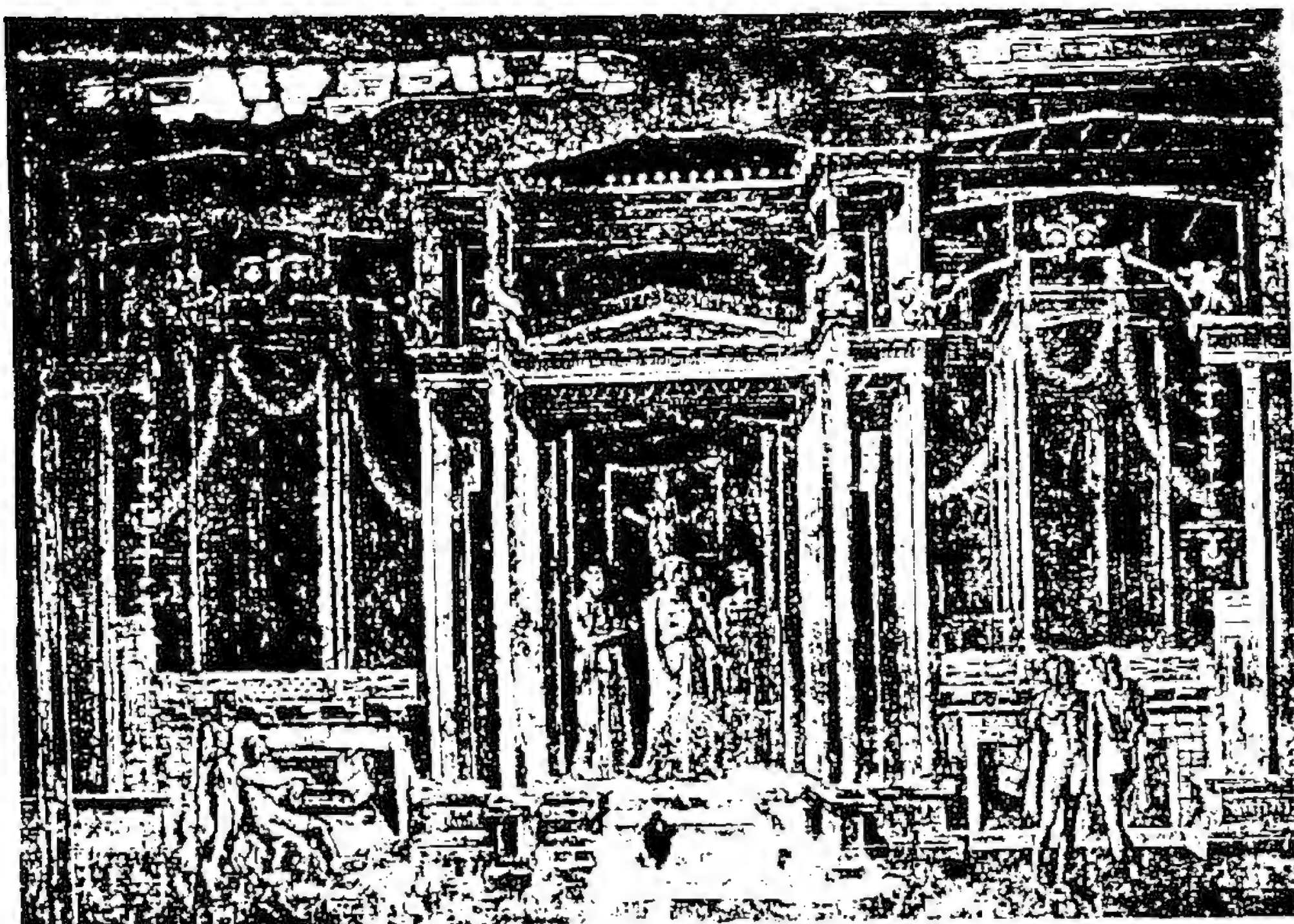
الزخرفية



صورة ٨٧

الزخارف المصورة والبارزة للسقف القبوي المذهب بالمنزل الذهبي لنبيرون

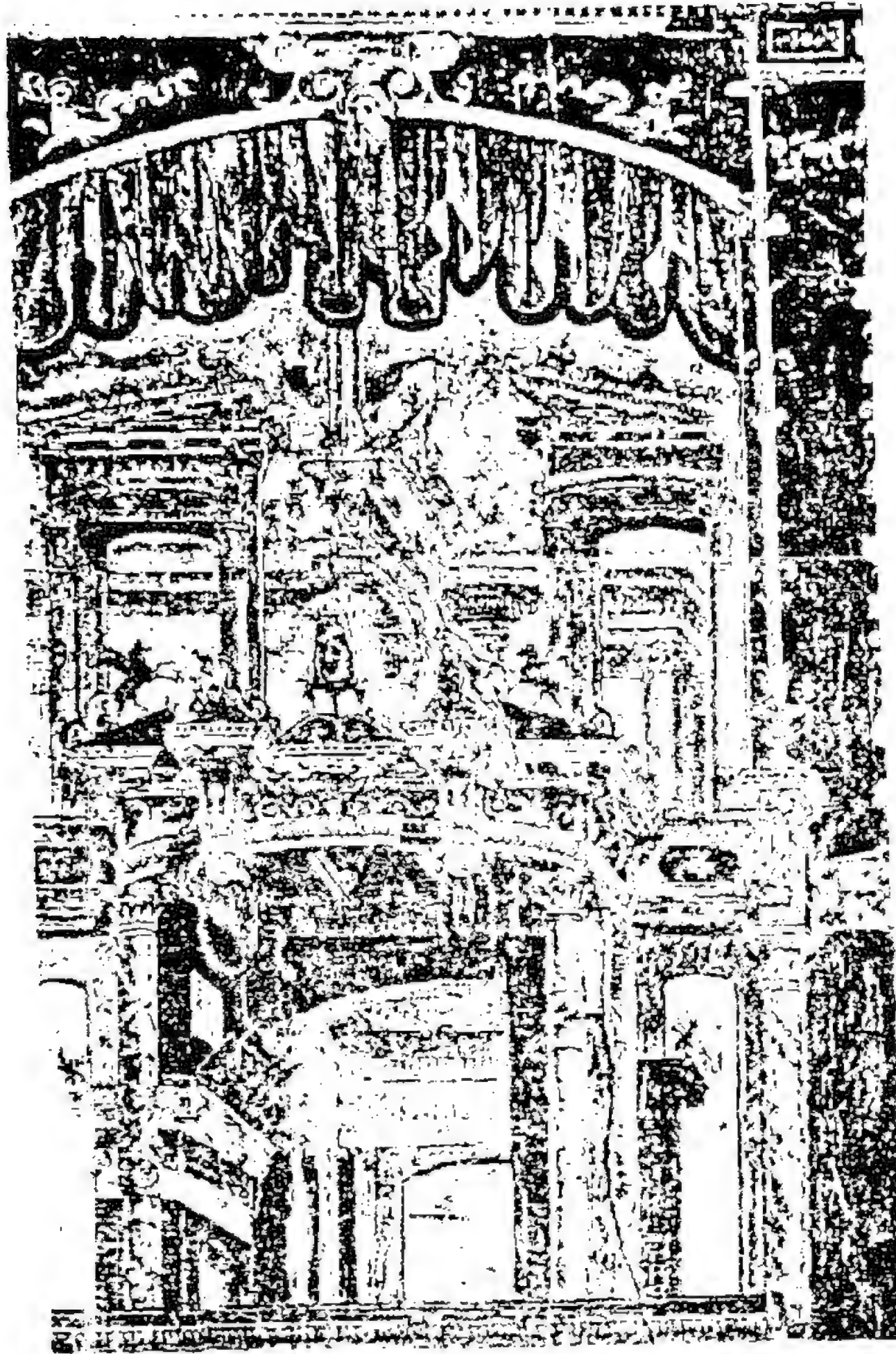




صورة ٨٩

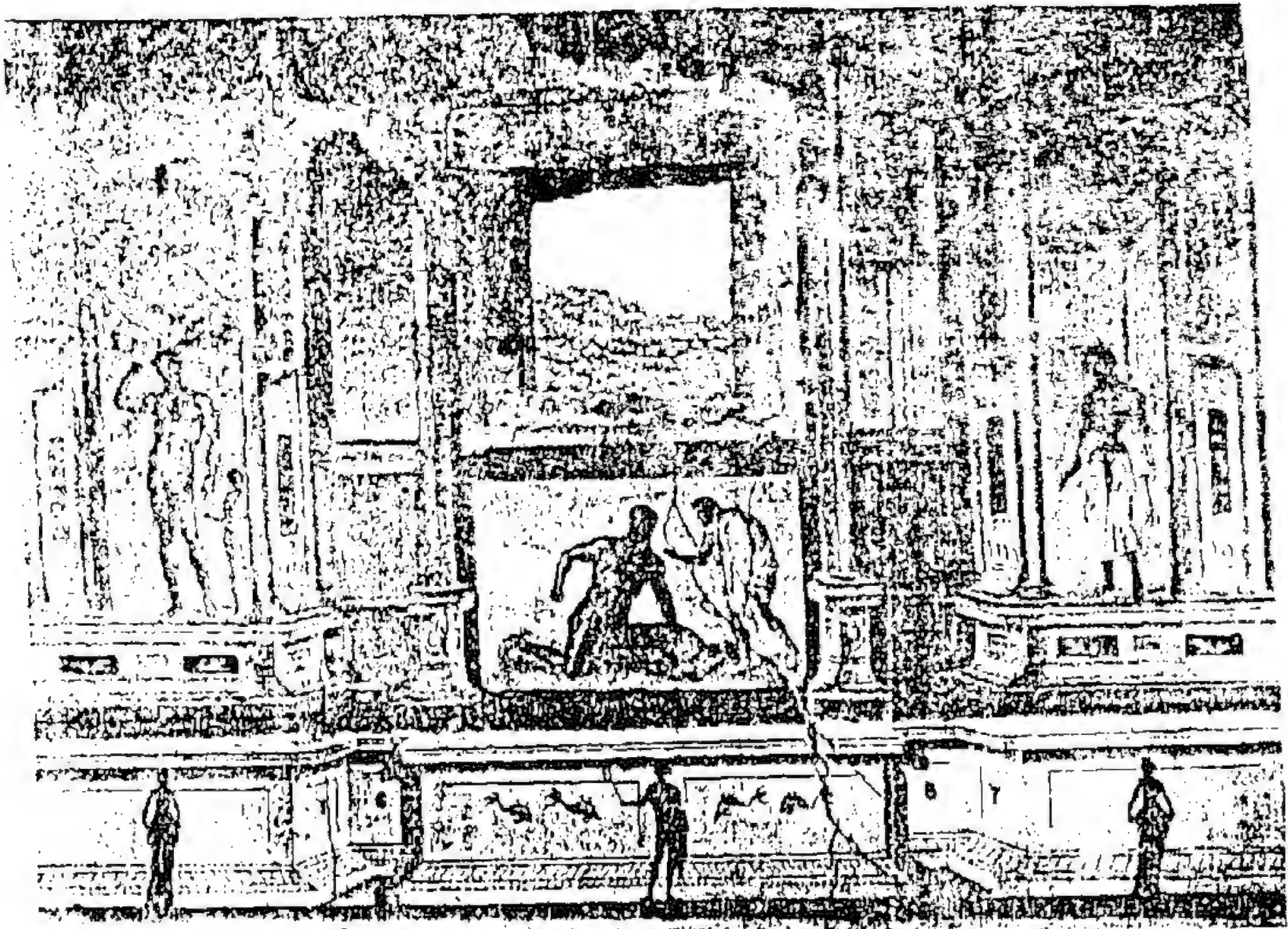
تصوير مشهد مسرحي لمسرحية ايفيجينيا في Taurus على جدران حجرة النوم

بمنزل Cerialle في يومبي



صورة ٩٠

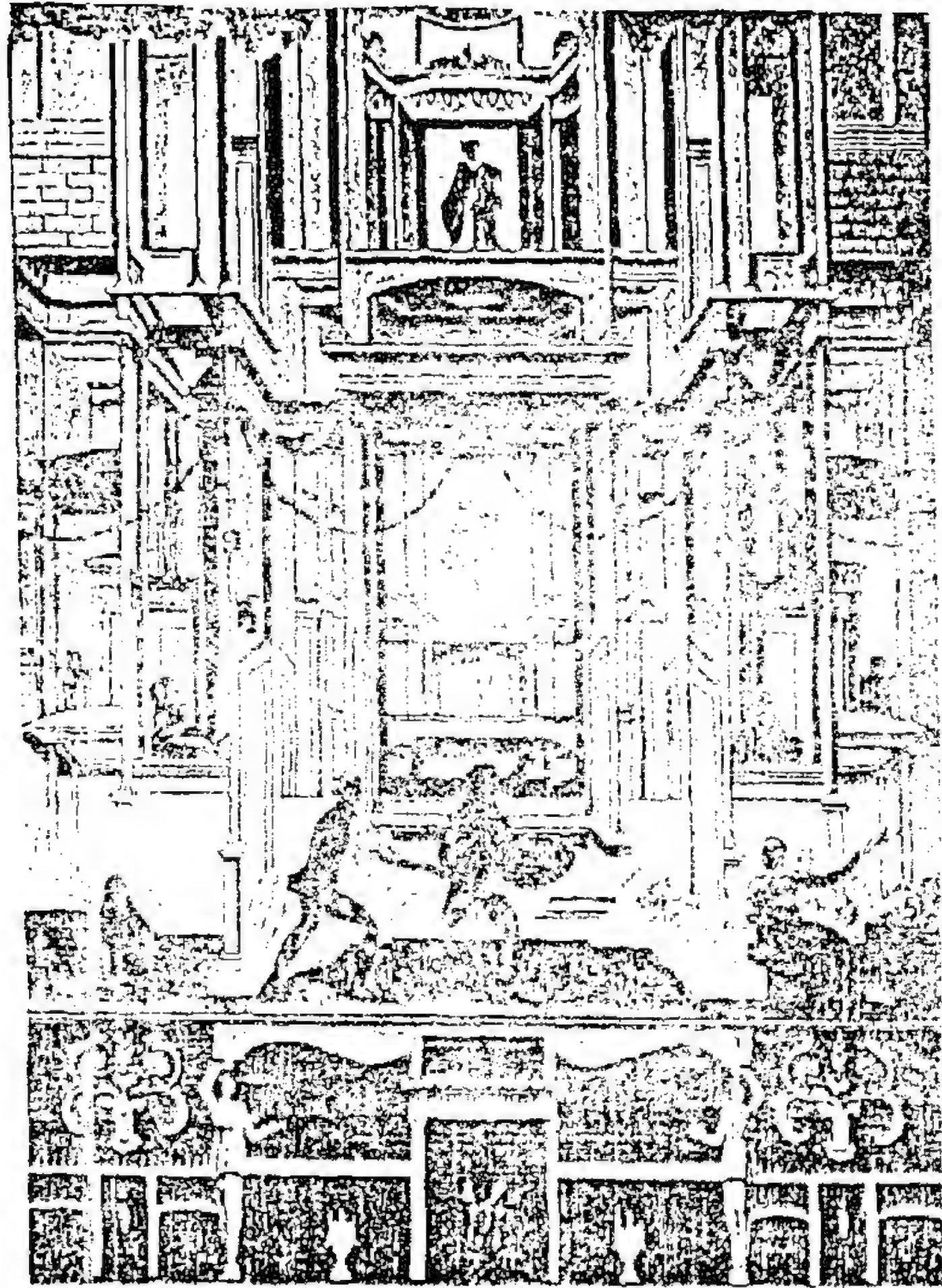
تصوير جدارى من غيركلانويم موجود الآن بالمتحف القومى بنسايولى ويعتلى
واحدة مسرحية



صورة ٩١

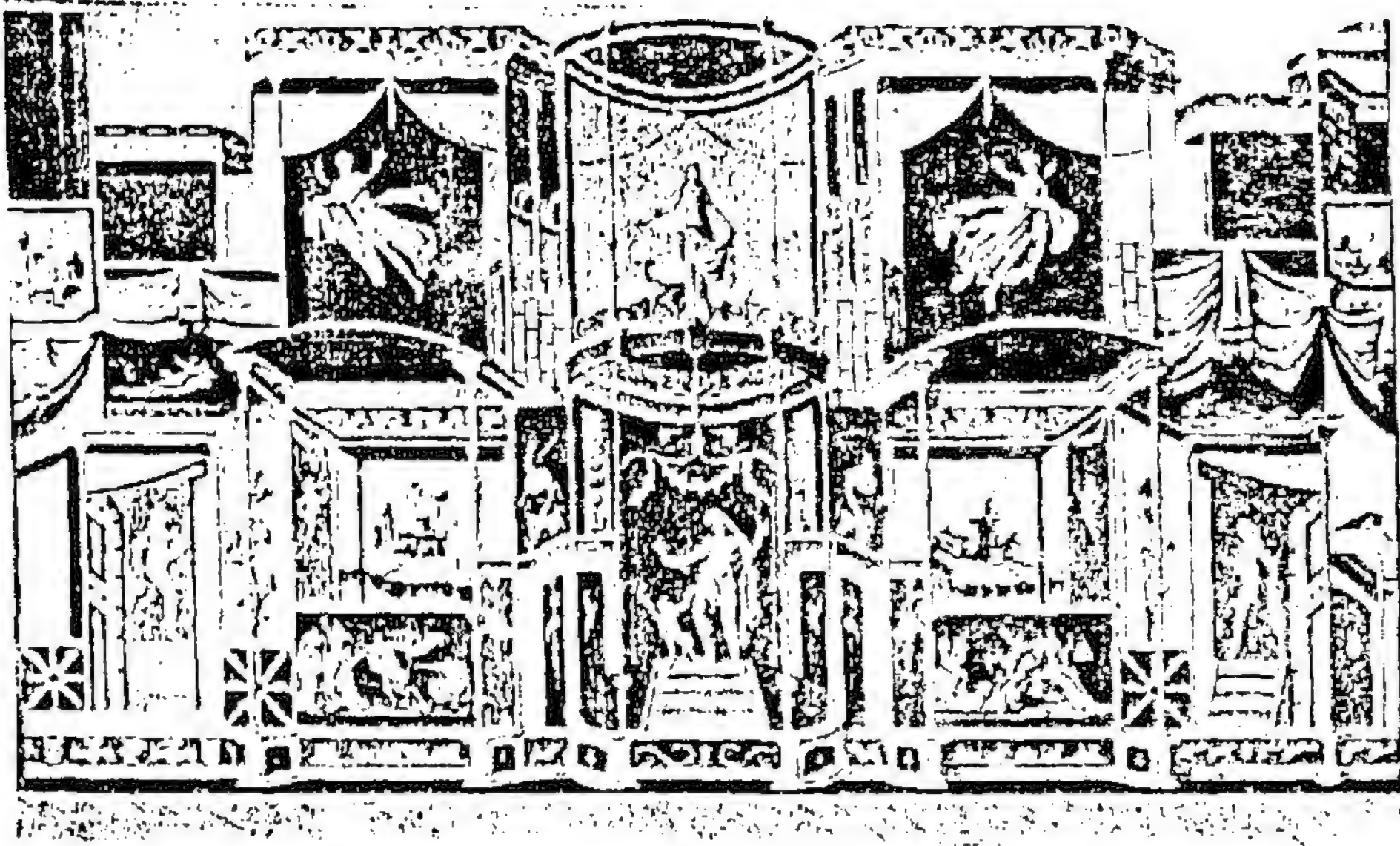
تصوير جدارى من الباسترا فى بومبى يمثل مناظر حقيقية من هذا المبنى

الرياضى



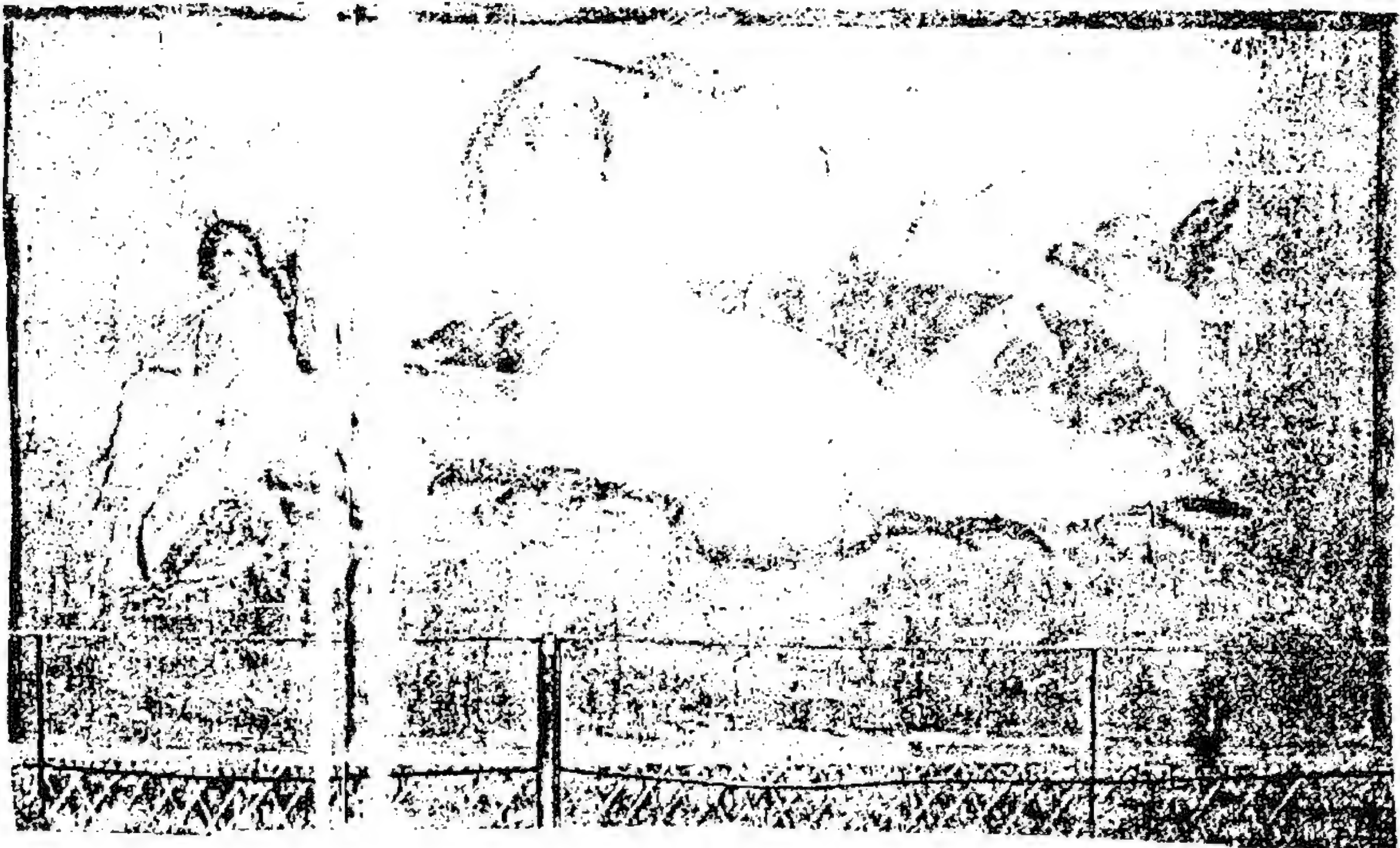
صورة ٩٢

التصوير الجداري ببيتون الـ Caccia antica في بومبي ويظهر تأثير المسرح



صورة ٩٢

التصوير الجداري على جدران الفناء المكشوف بحمامات ستايبان في بومبي



صورة ٩٤

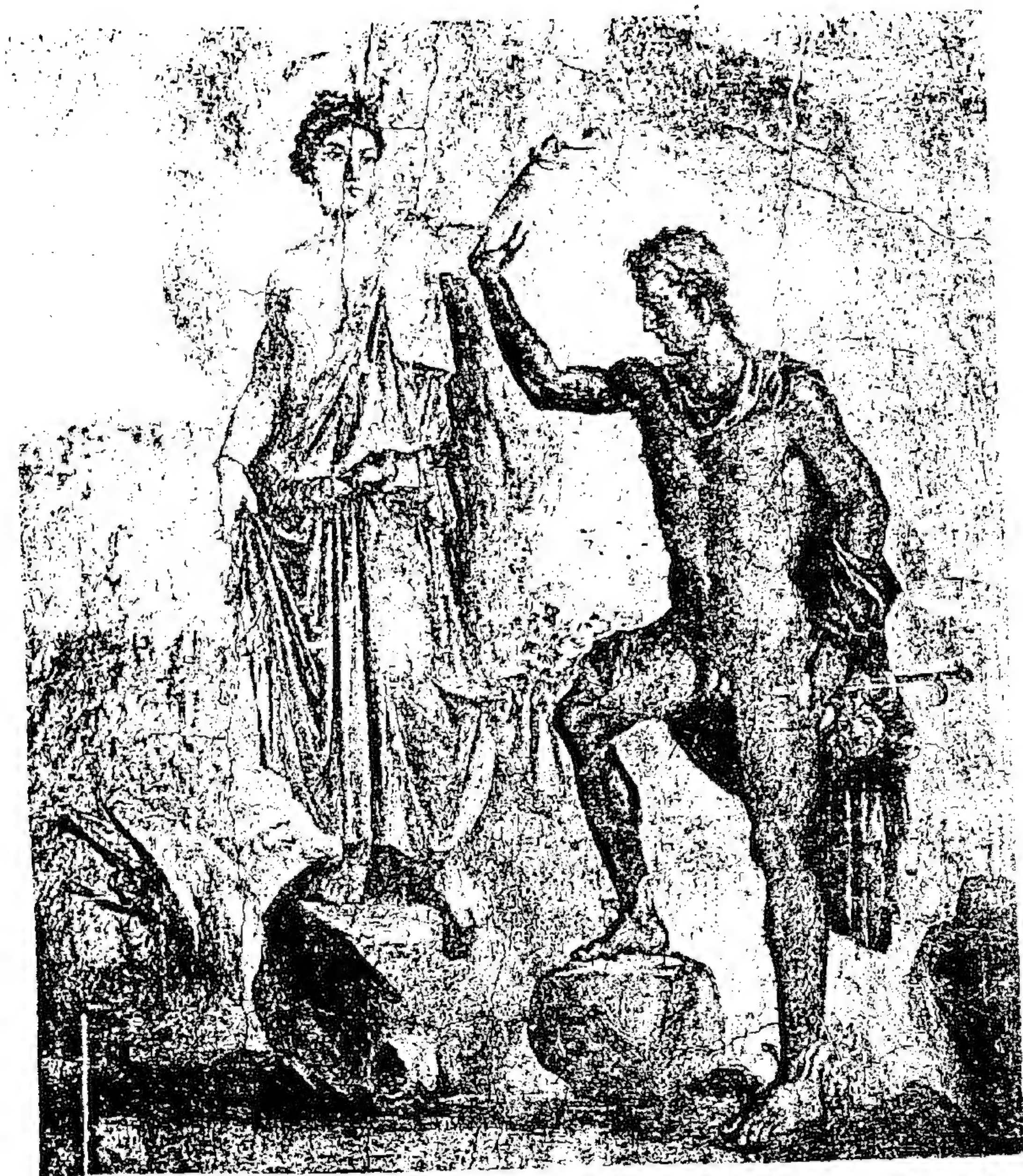
لوحة مرسومة في إطار الأسلوب الرابع المنفذ على جدران الفناء المكشوف بمنزل

فينوس في بومبي وتصوير فينوس سباحة في قوقعتها



صورة ٩٥

لوحة صمن زخارف الاسلوب الرابع بمنزل *Julius Rufus* في بومبي وتصور
نيسوس خارجا من الابرنت بعد قتله للمينتاوروس وقد التف حوله أهالي كريت



صورة ٩٦

لوحة مصورة من منزل الديسكوري في بومبي وتصور هيسيوس بعد تحريره

لاندر وميدا من أسرها



صورة ٩٧

لوحة مصورة على جدران منزل الشاعر التراجيدي بيومبي وتصور عرش زيوس

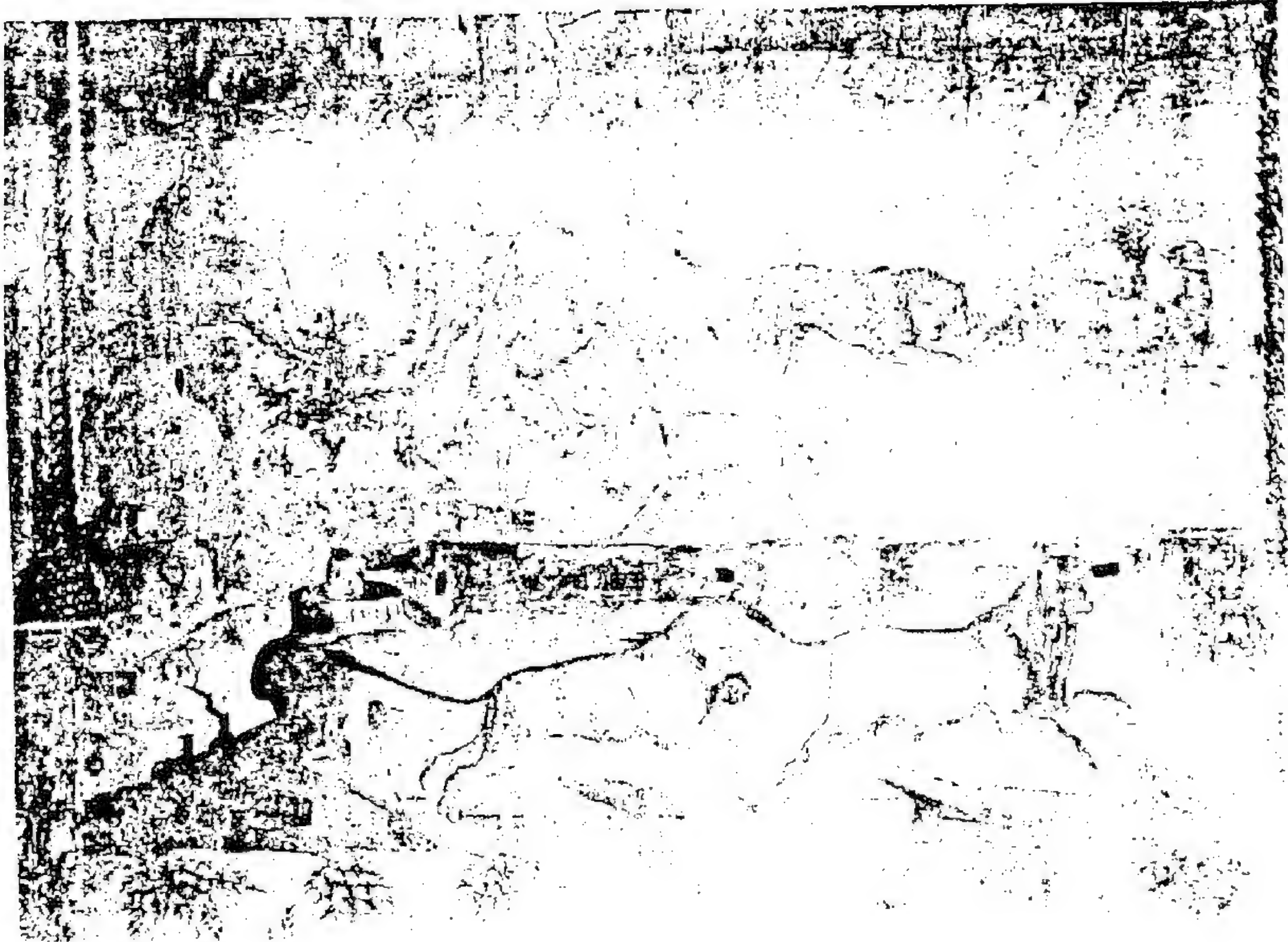
مع هيرا



صورة ٩٨

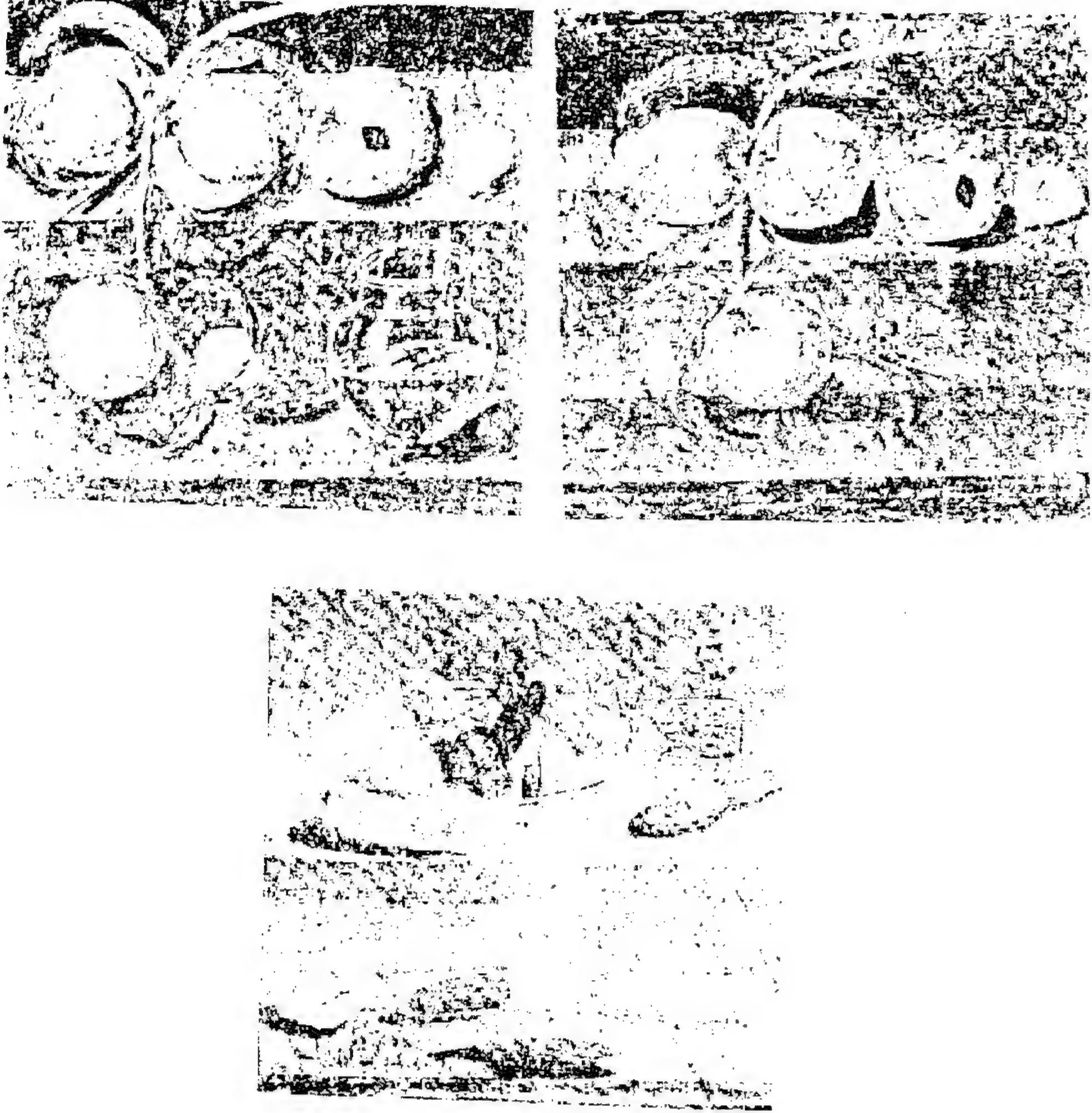
لوحة مصورة على جدران منزل الشاعر التراجيدي بيومبي وتصور التضحية

بافيجينا



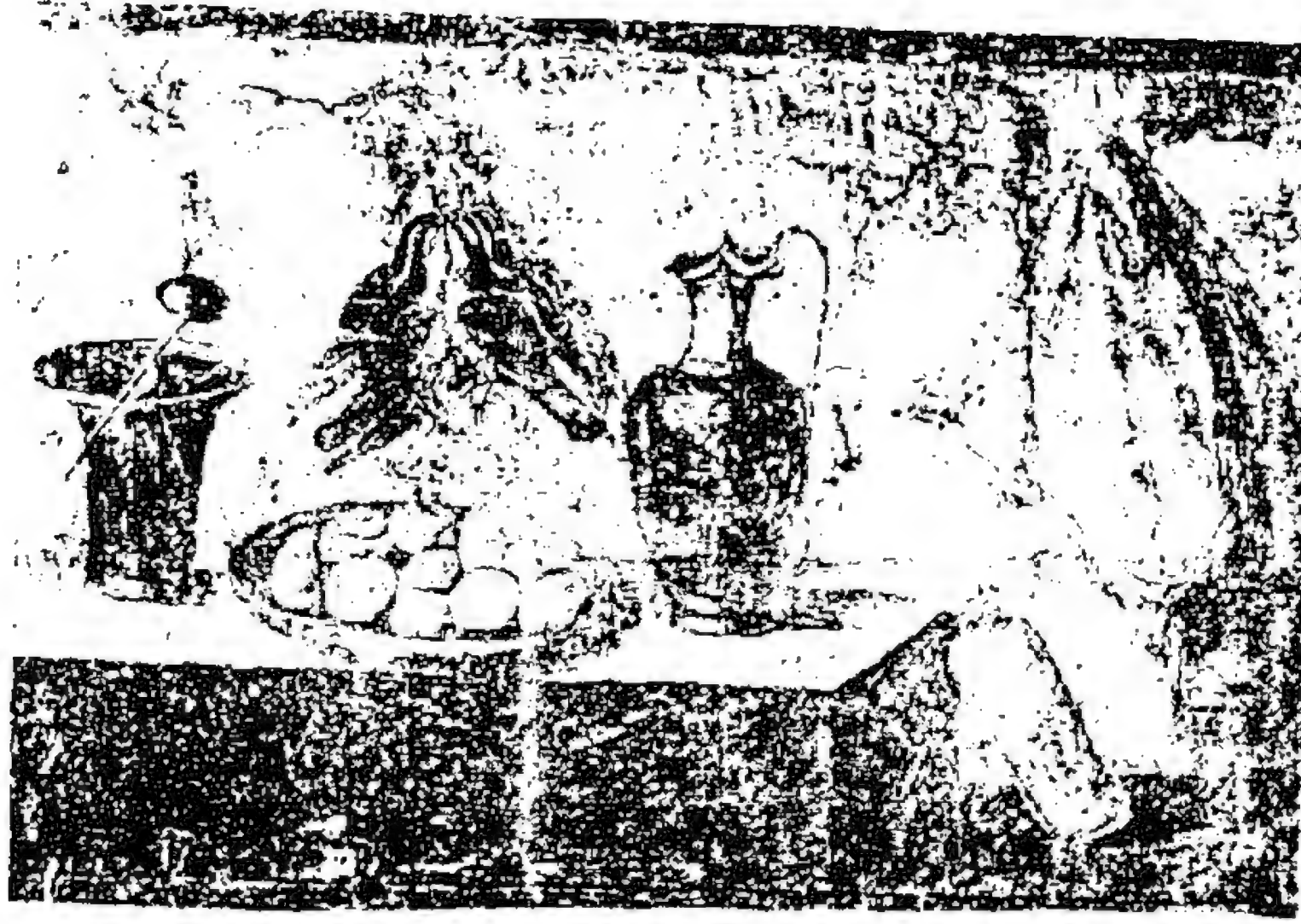
صورة ٤٩

لوحة من منزل (١) تسمى مصورة على جدران الحديقة الصغيرة بالمنزل
وتصور النعيم وبه الحيوانات الغريبة



صورة ١٠٠

لوحات صغيرة تصور الطبيعة الساكنة Natura morta عشر عليها فى التصوير
الجدارى لاساليب بومبى وتصور فاكهة وأسماك



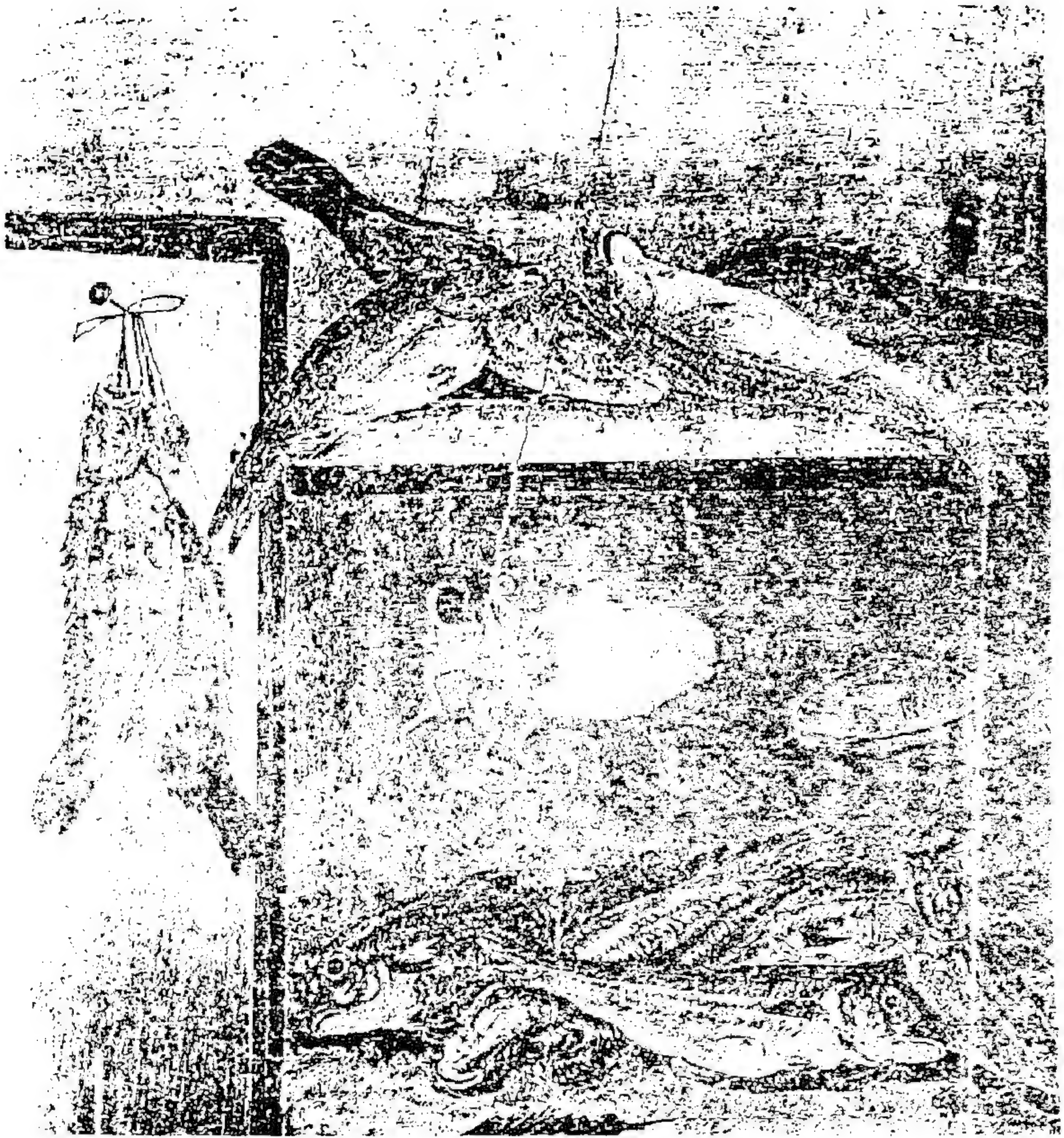
صورة ١٠١

لوحة صغيرة تصور الطبيعة الساكنة عشر عليها بمنزل Giulia Felix وموجودة
الآن بالمتحف القومي ببنابولى



صورة ١٠٢

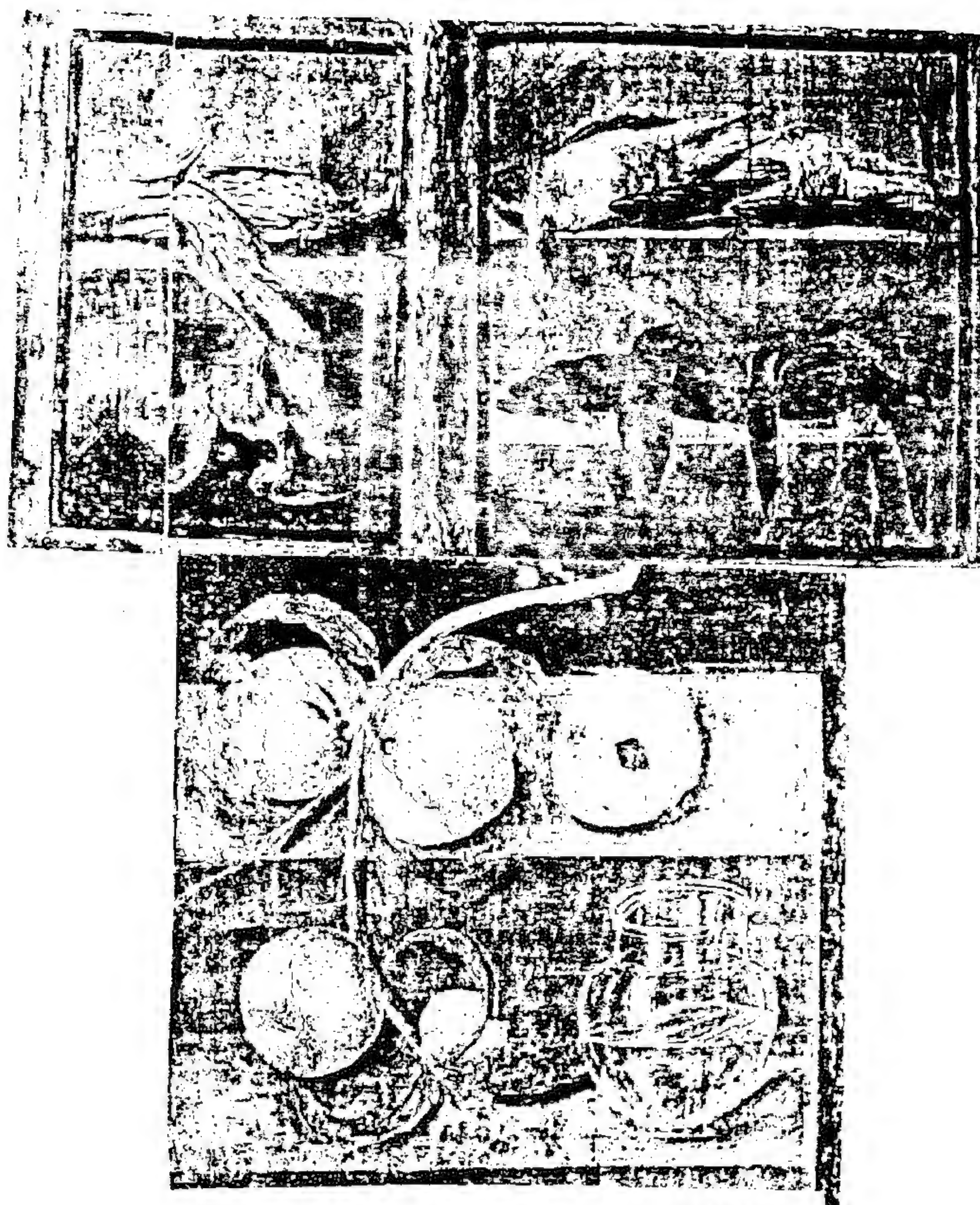
لوحة من منزل Giulia Felix تصور الطبيعة الساكنة وموجودة بالمتحف القومي
بنابولى



صورة ١٠٢

لوحات تصور الطبيعة الساكنة من طيور مذبوحة وأسماك من منزل Cervi في

شيركلانوم



صورة ١٠٥-١٠٤

لوحات تصور الطبيعة الساكنة من فواكه مختلفة من منزل (C) في غيركلانوم

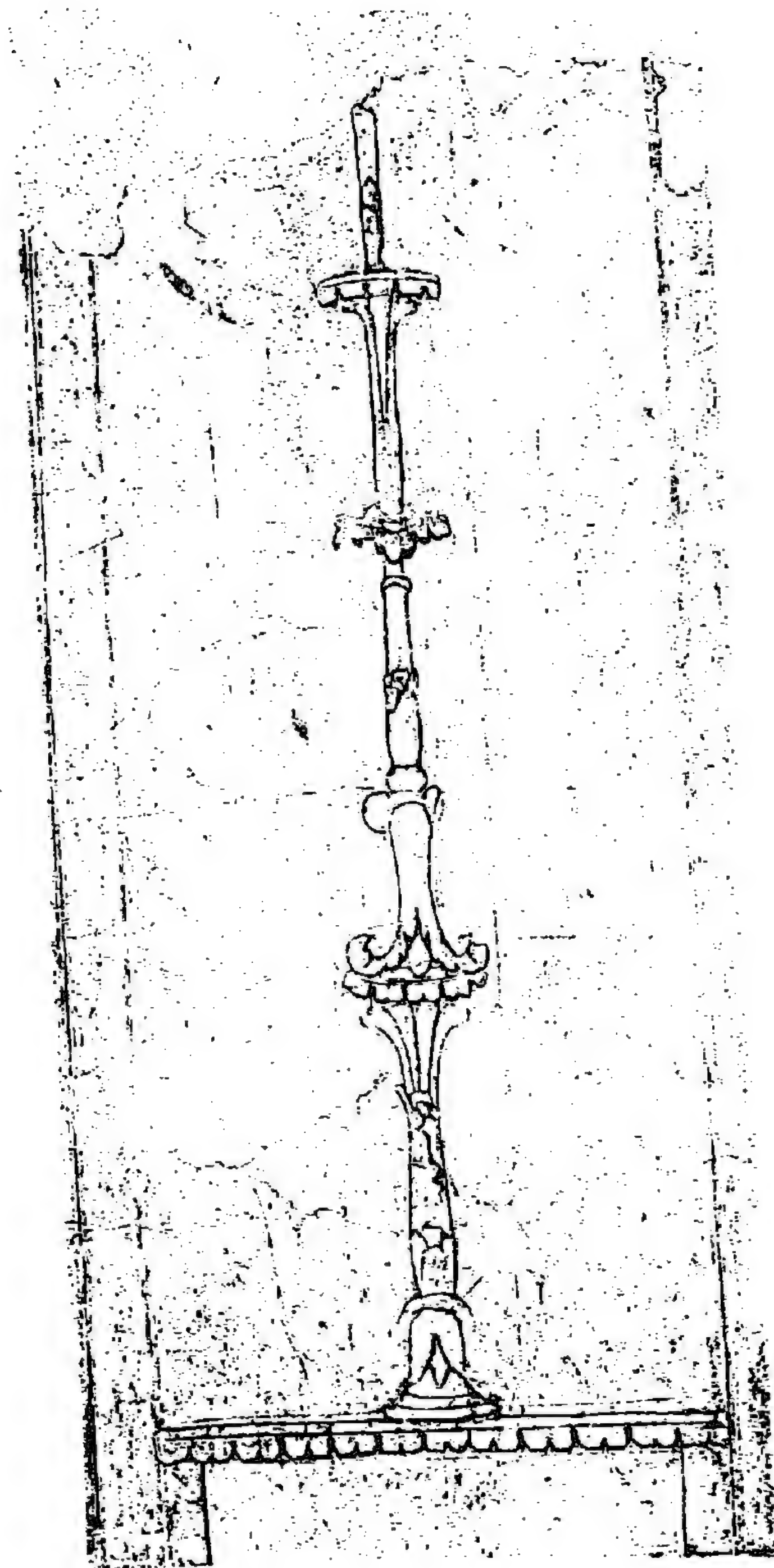




صورة ١٠٦

صورة للزخرفة البارزة فوق السقف القبوى لحجرة خلع الملابس بحمامات كُتَيْبِيان

فى نابولى



صورة ١٠٧

تمعدان مشد بالبار. عشر عليه في فيلا في منطقة Petraro بالقرب من جبل

نمبر ١٠٧



صورة ١٠٨

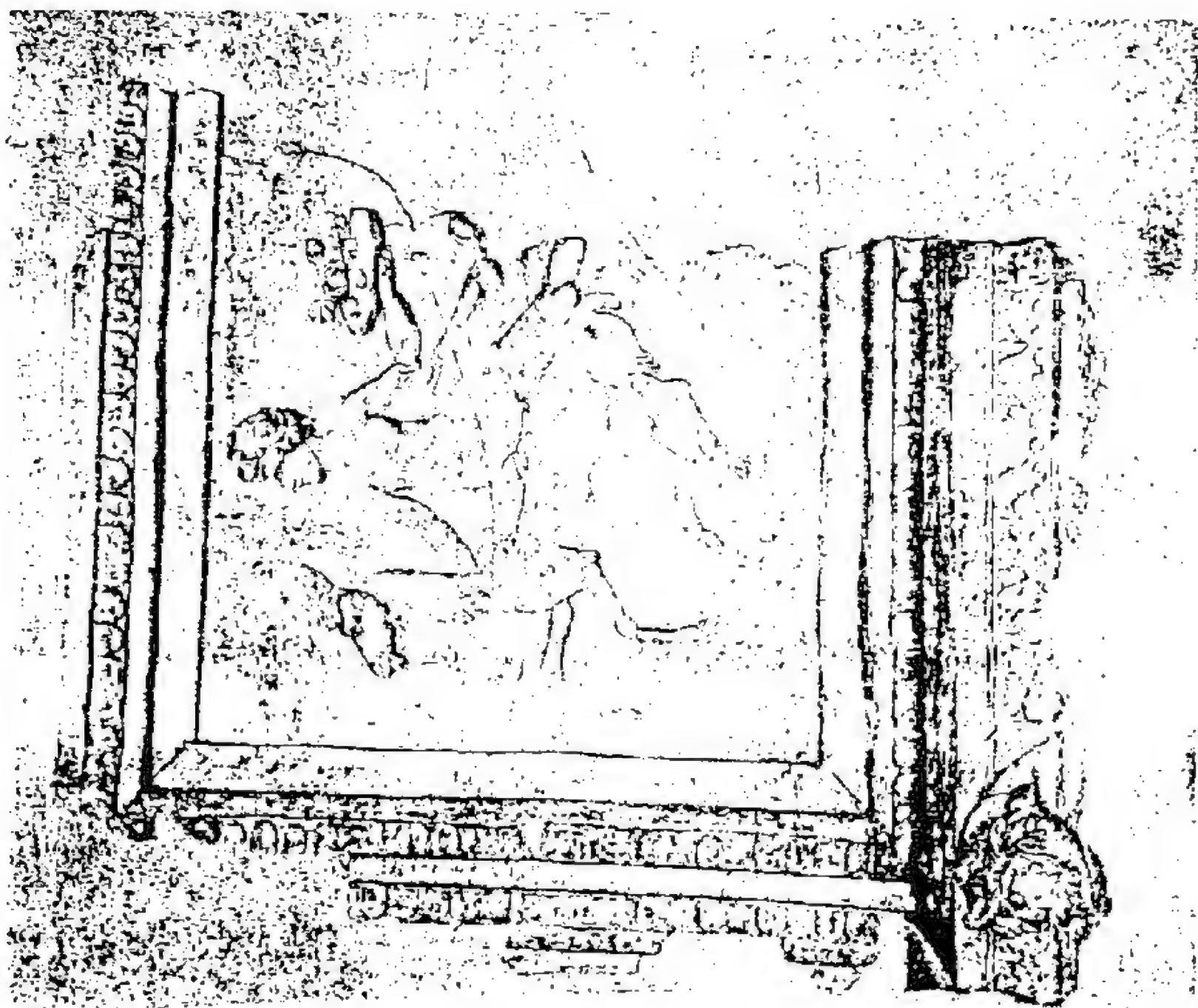
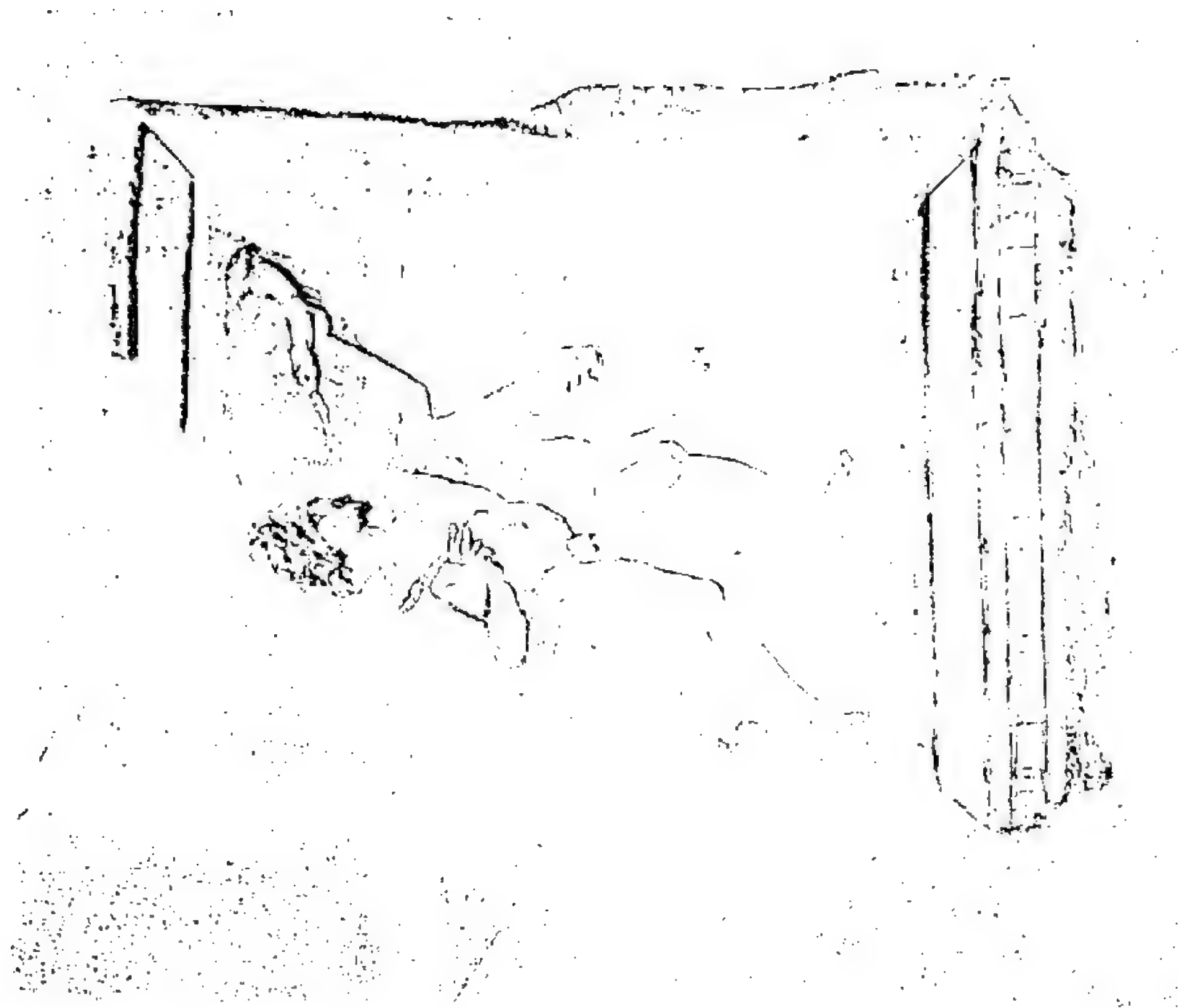
نوجتان منفذتان بالرخايف البارزة تصوران طفليين اسطوريين - من فيلا في
منطقة Petrarra في كمبانيا



صورة ١٠٩

لوحتان منفذتان بالزخارف البارزة تصوران ملاكمين - من فيلا في منطقة

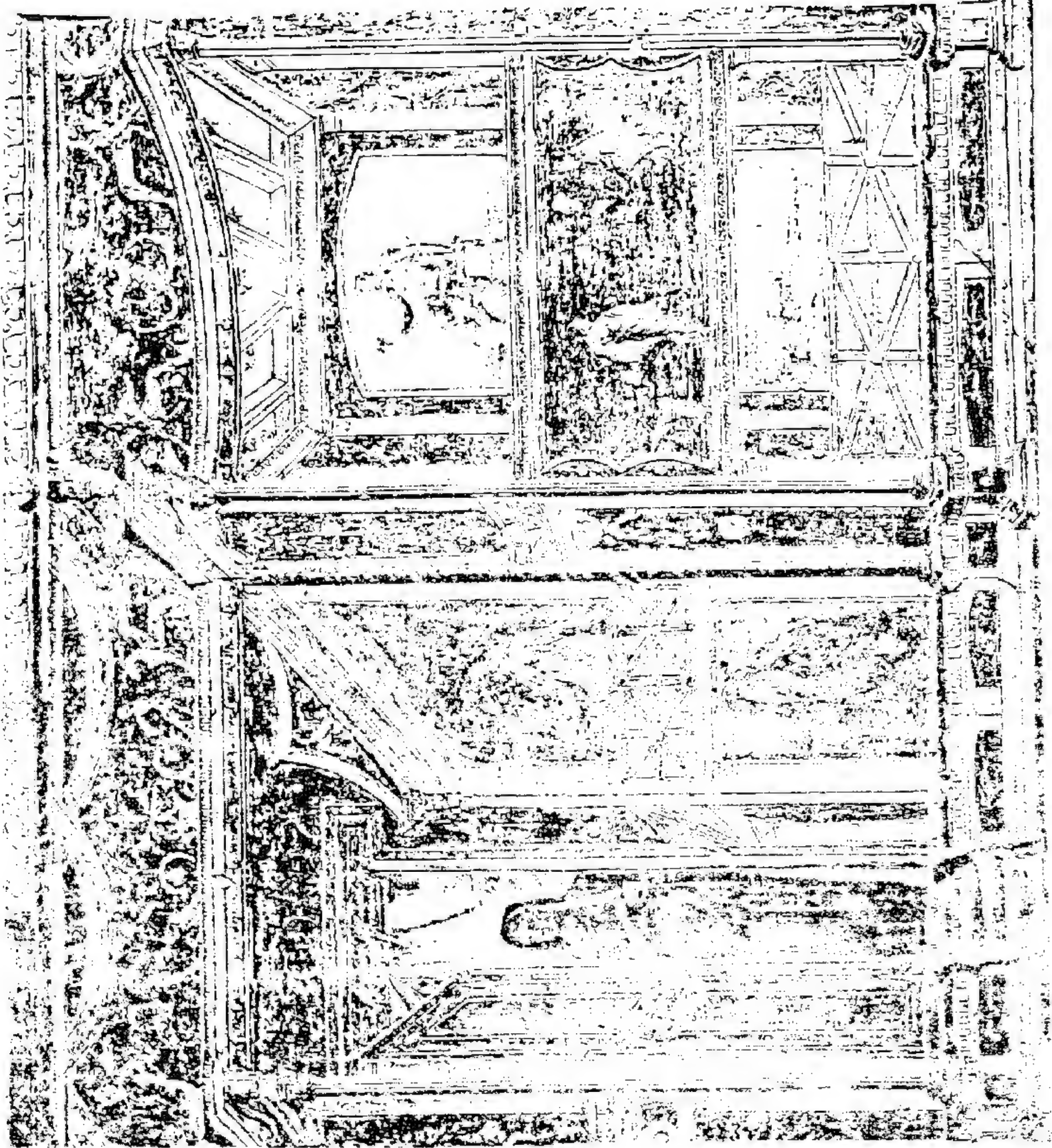
Petraria في كمبانيا



صورة ١١٠

لوحتان منفدتان بالزخارف البارزة احدها تمثل ساتير يمسك بالك rhyton

والاخرى ساتير فوق جدى من قبلا فى Petraria



صورة ١١١

جدار كامل بمنزل ملياحرو هي يومبى مزخرف بالأسلوب الرابع المعماري
وبالزخارف البارزة



صورة ١١٣

لوحة مصورة على جدران منزل الديسكوري في بومبي تصور أخيل في sciro -

بالمتحف القومي بنابولي



صورة ١١٣

لوحة مصورة لأخيل في "Vetruvius" من يومى وموجودات بالمتحف القومى ببنابولى



صورة ١١٤

لوحة مصورة على جدران منزل Vettii فى يومى وتصوير عقاب Dirce -
بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١٢

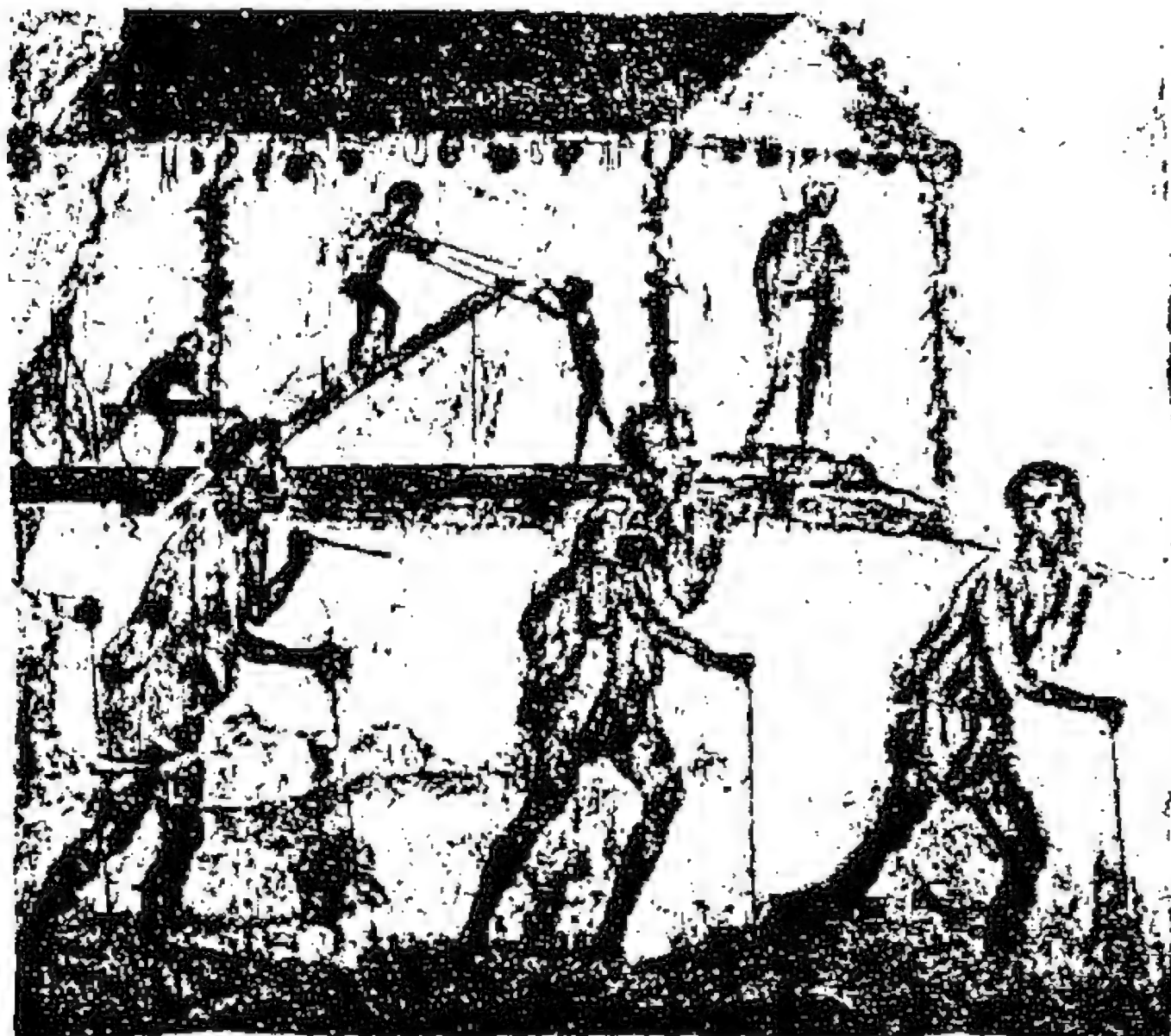
لوحة تصور هريش و Onfale من منزل Sirigo في يومبي





صورة ١١٦

لوحة تصور موكب الاله سبيل من بومبي



صورة ١١٧

لوحة تصور النجارين من بومبي وموجودة بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١١٨

لوحة مصورة نبال الخيز وأمامه الزبائن - من يومى



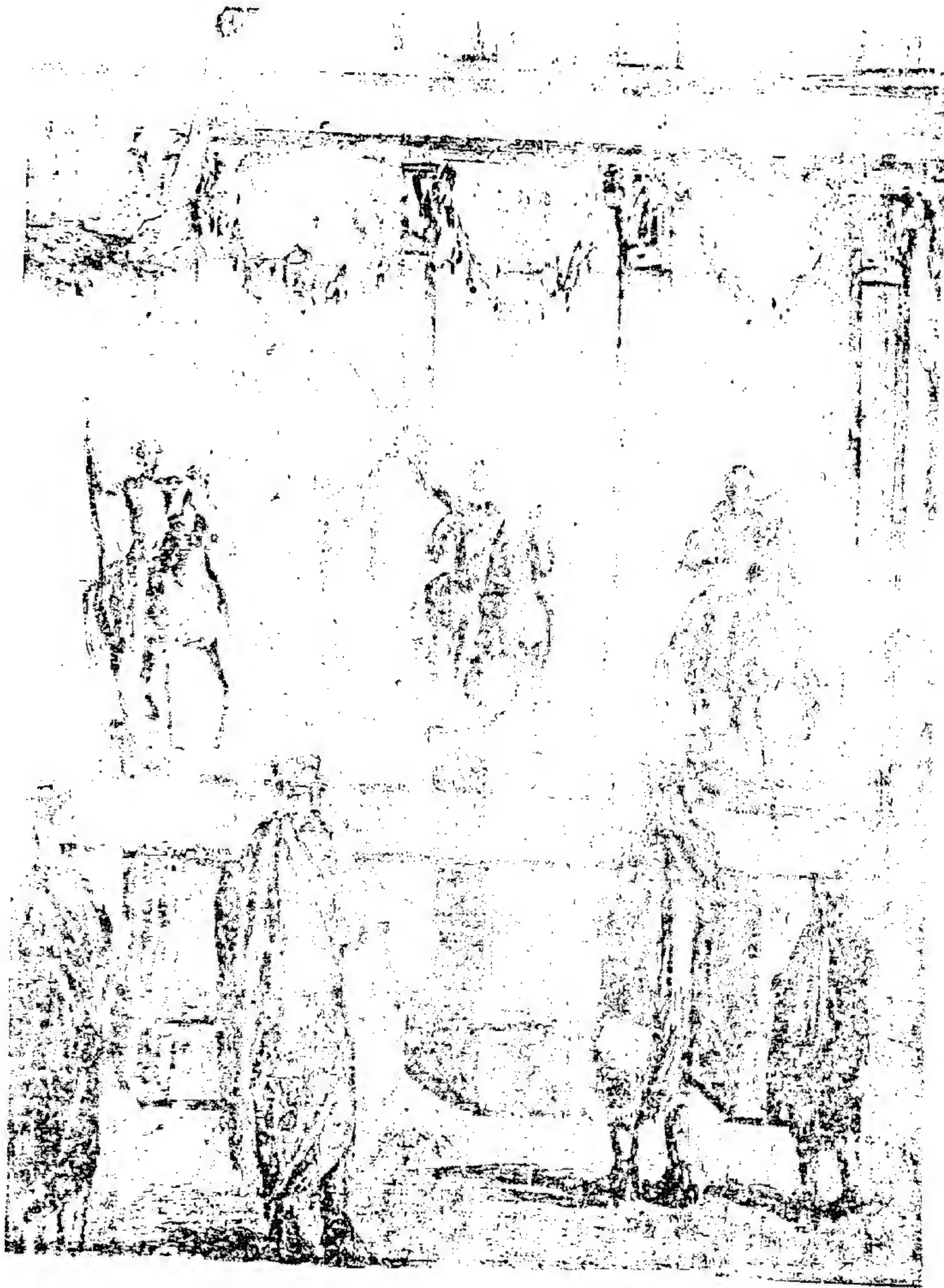
صورة ١١٩

لوحة تصور أعمال المنسوجات الصوفية - بومبي



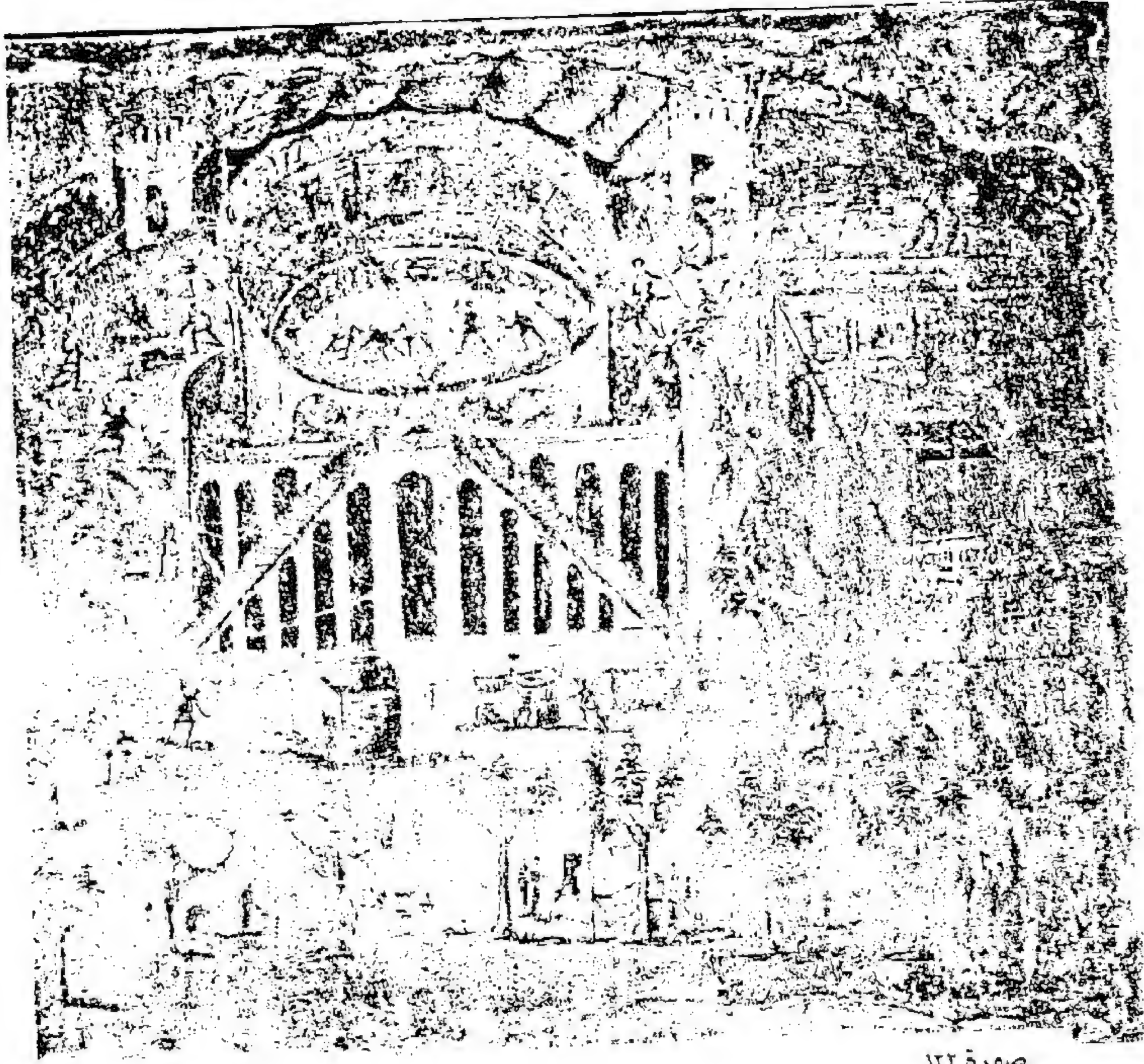
صورة ١٢٠

لوحة تصور رسامة أثناء قيامها برسم لوحة - بومبي



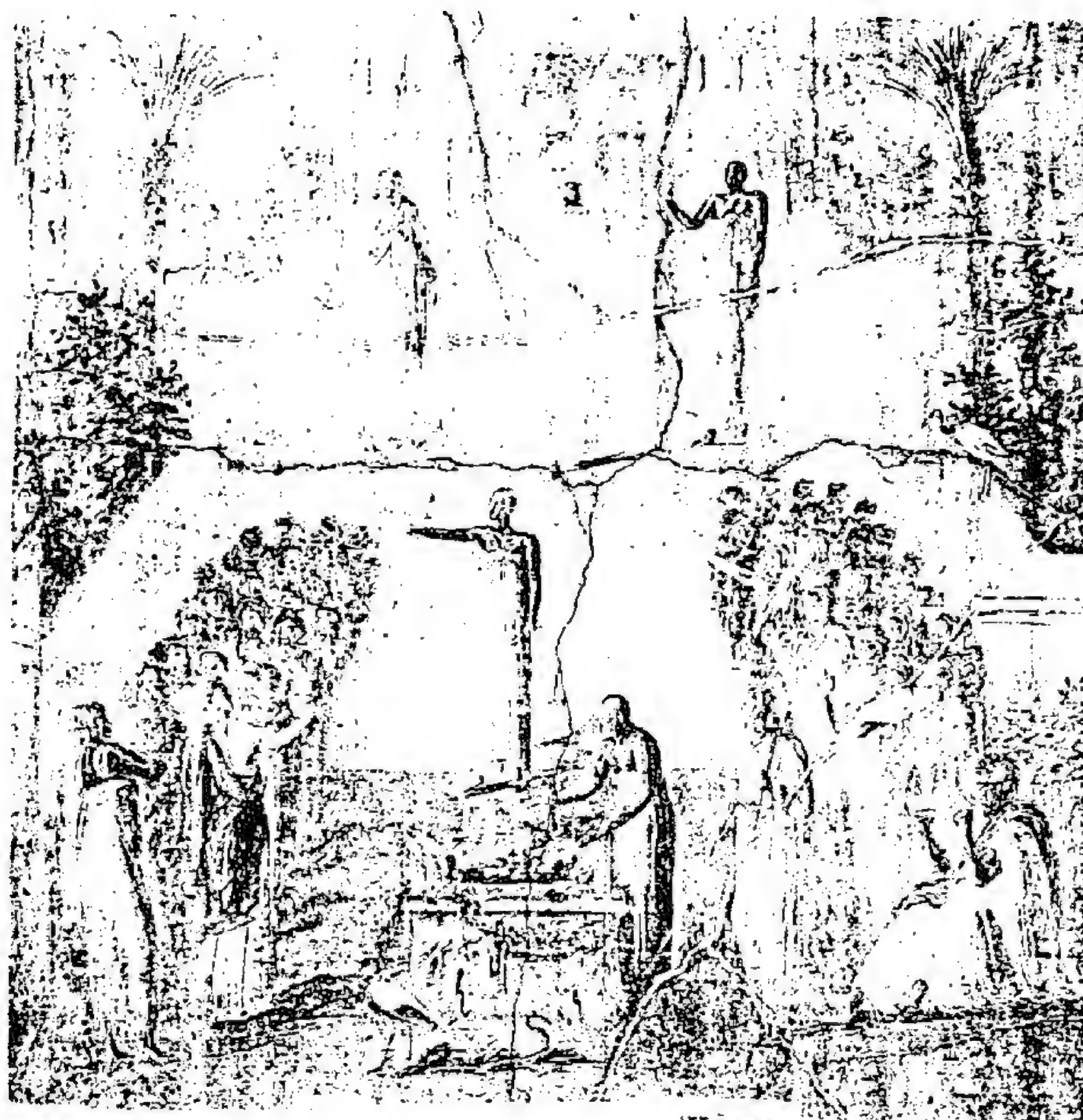
صورة ١٢١

لوحة تصور الحياة اليومية في الفوروم في بومبي



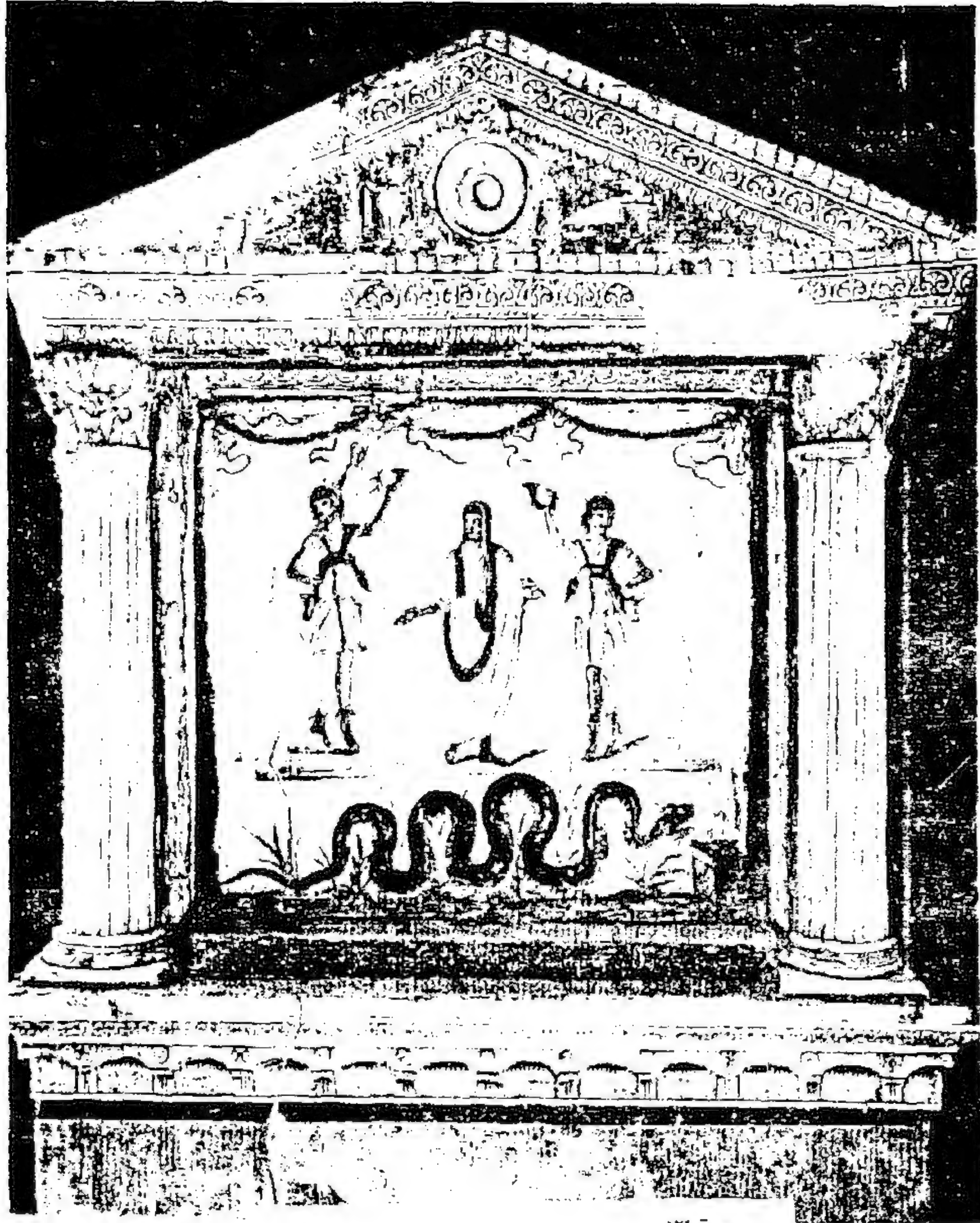
صورة ١٢٢

صورة تصور المنافسة بين أهل Nucera وأهل Pompeii في مبنى المجالدة
بمدينة بومبي



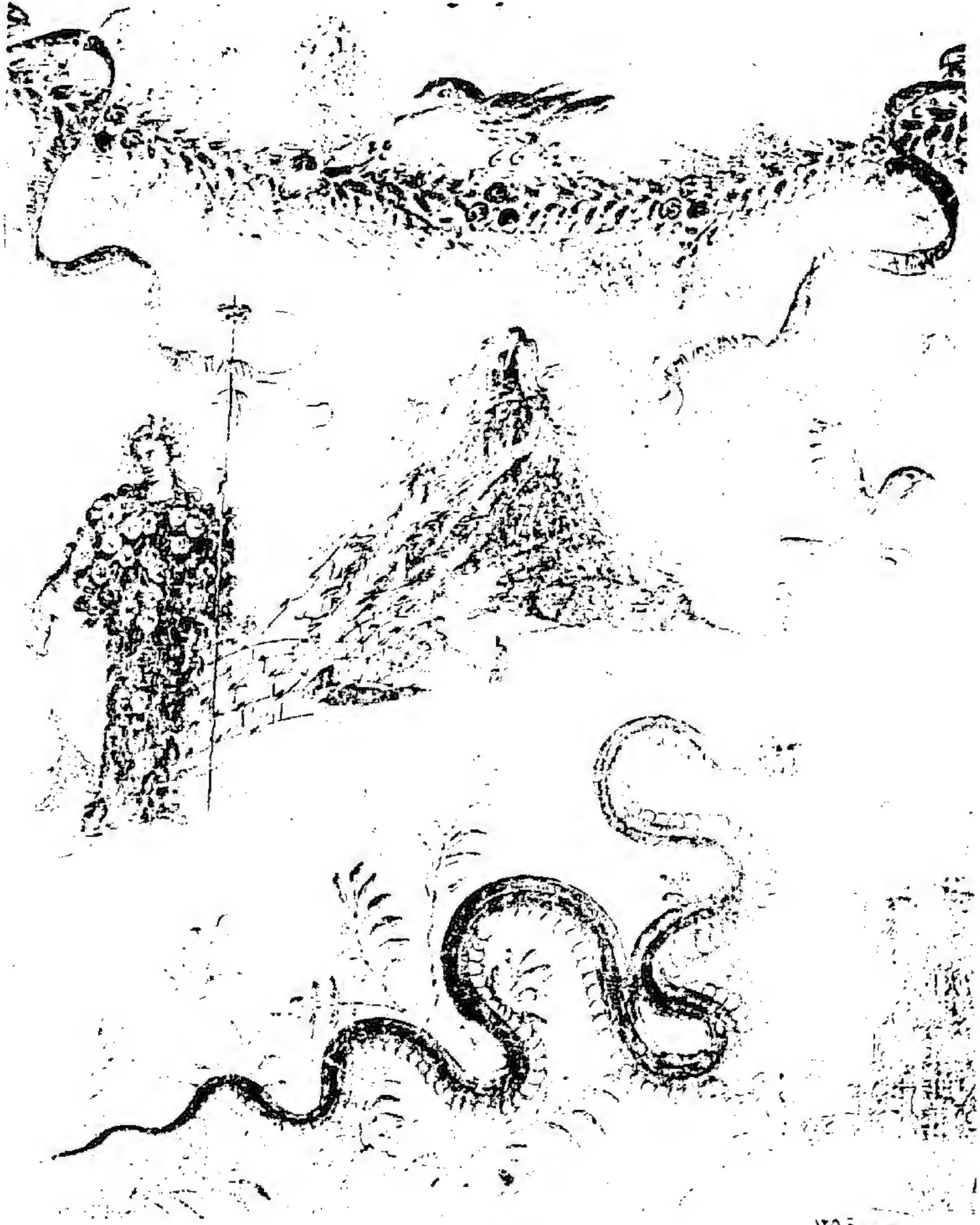
صورة ١٢٢

صورة للاحتفال بالالهة ايزيس من هيركلانوم



صورة ١٢٤

التصوير على هيكل اللاريس بمنزل Vettii في بومبي



صورة ١٢٥

لوحة تصور ديونيسوس أمام جبل الفيزوف وموجودة الآن بالمتحف القومى

بنابولى



صورة ١٢٦

لوحة تصور Terrentius Nea وزوجته - من بومبي



صورة ١٧

صورة تمثال فرعون من دوسية



صورة ١٢٨

صورة شخصية لرجل من هركلانوم وموجودة الآن بالمتحف القومى بنابولى



صورة ١٢٩

صورة شخصية لما تعرف باسم الشاعر سافو من بومبي



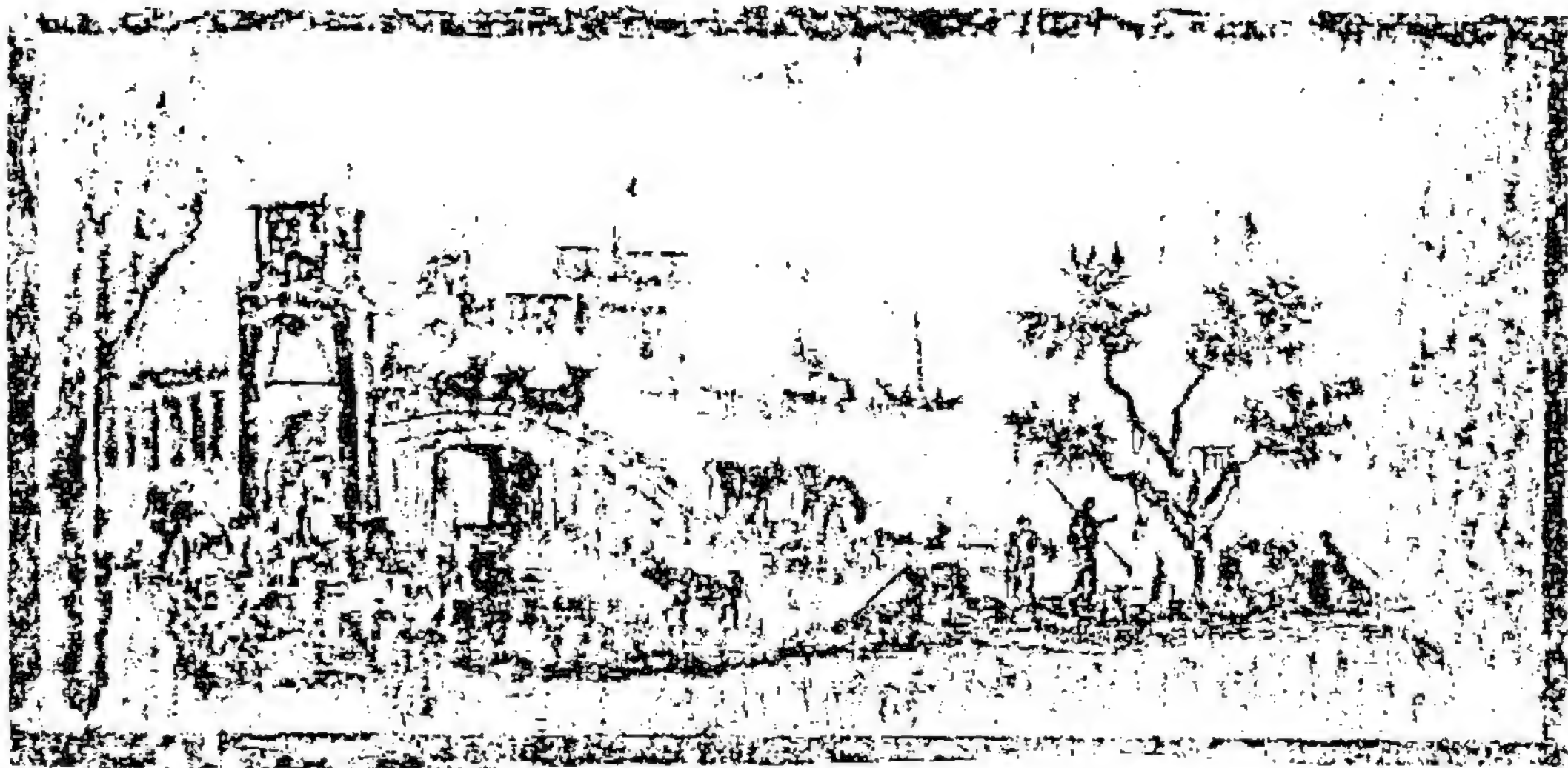
صورة ١٢٠

تصوير جدارى فى المبنى المعروف باسم كوبرى كاليجولا ويمثل منظرا دينيا



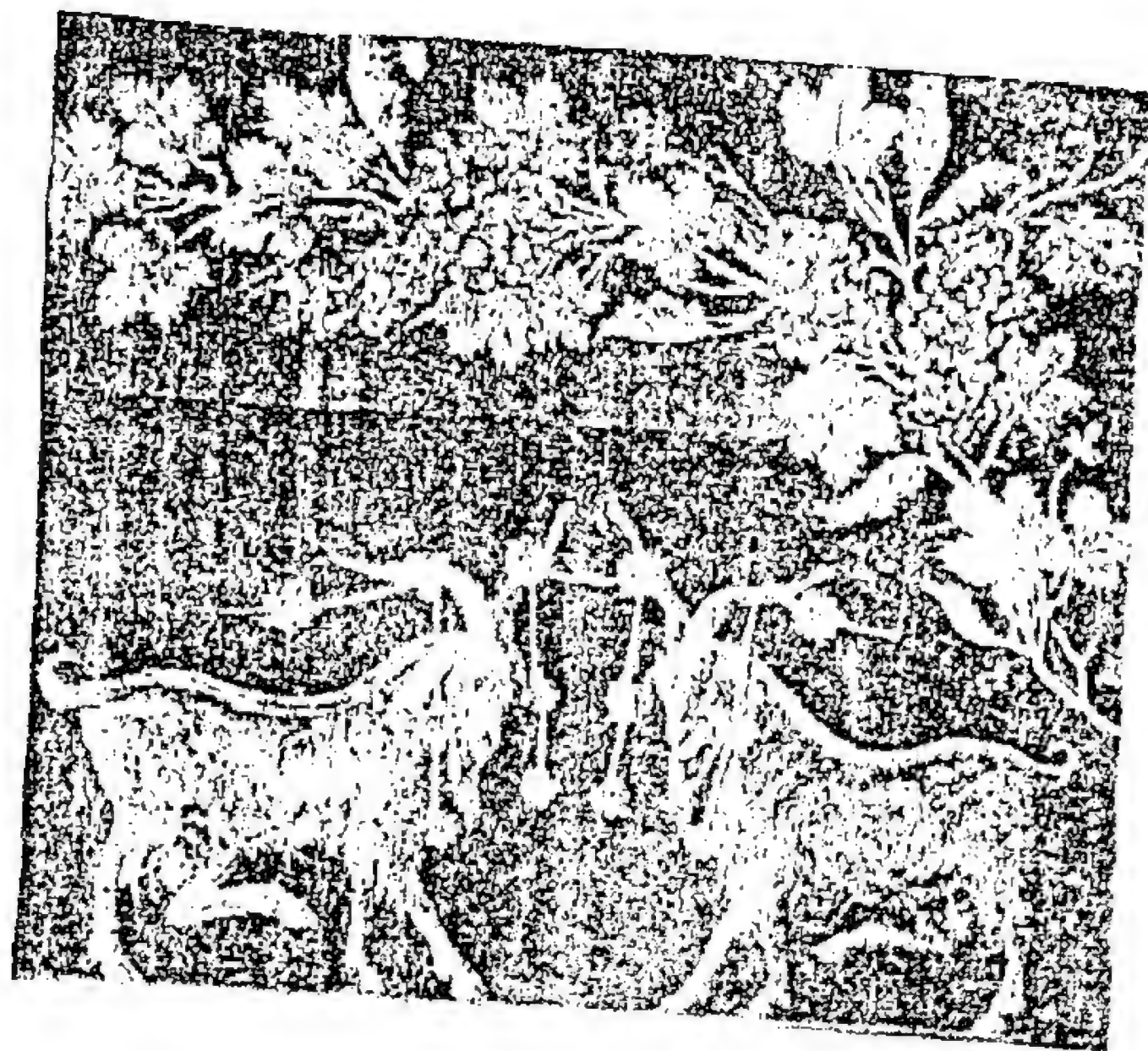
صورة ١٢١

صورة جنائزية من مدفن بشارع تارنتم بروما ويمثل اله الخضر



صورة ١٢٢

صورة لمصدر طبيعي من فيلا الـ Qintili بفيلا Albeni بروما



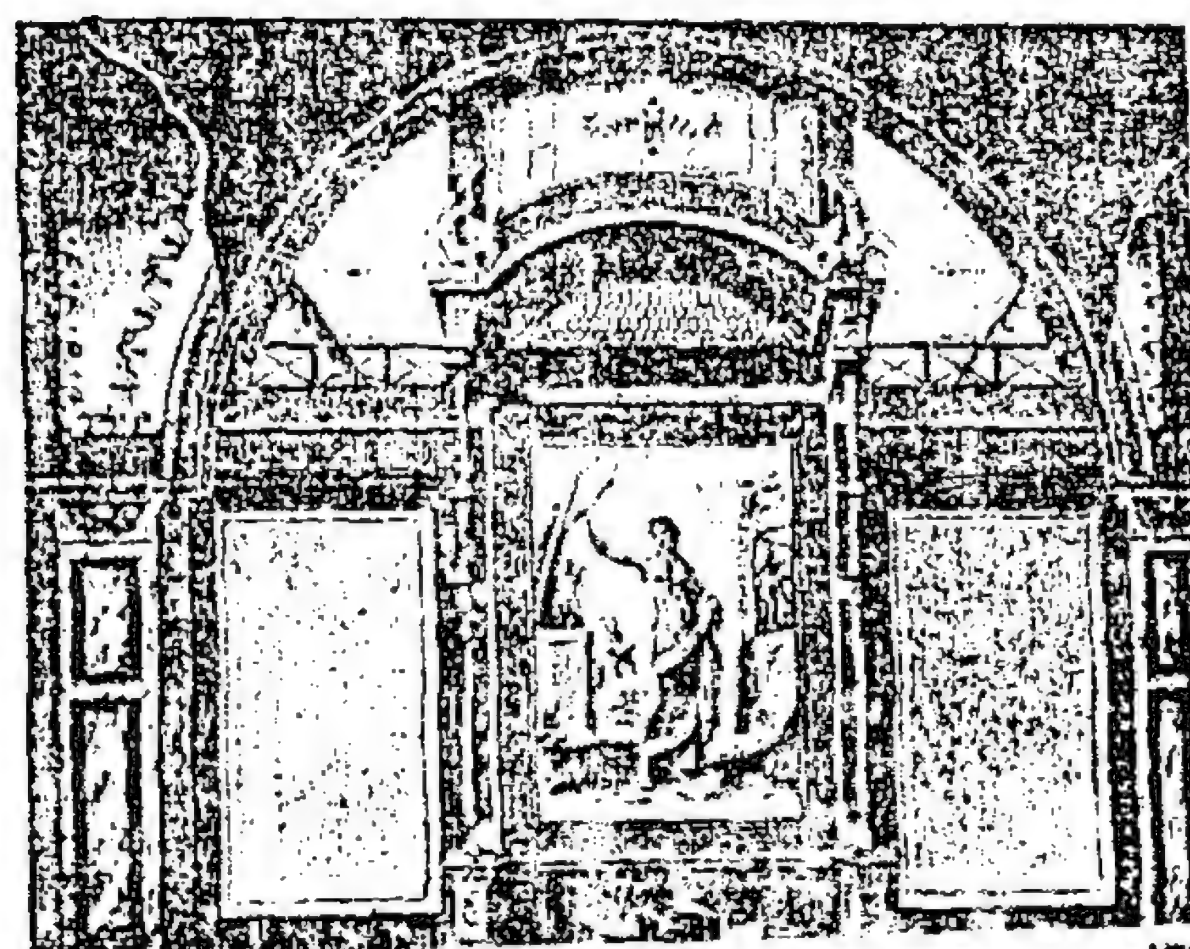
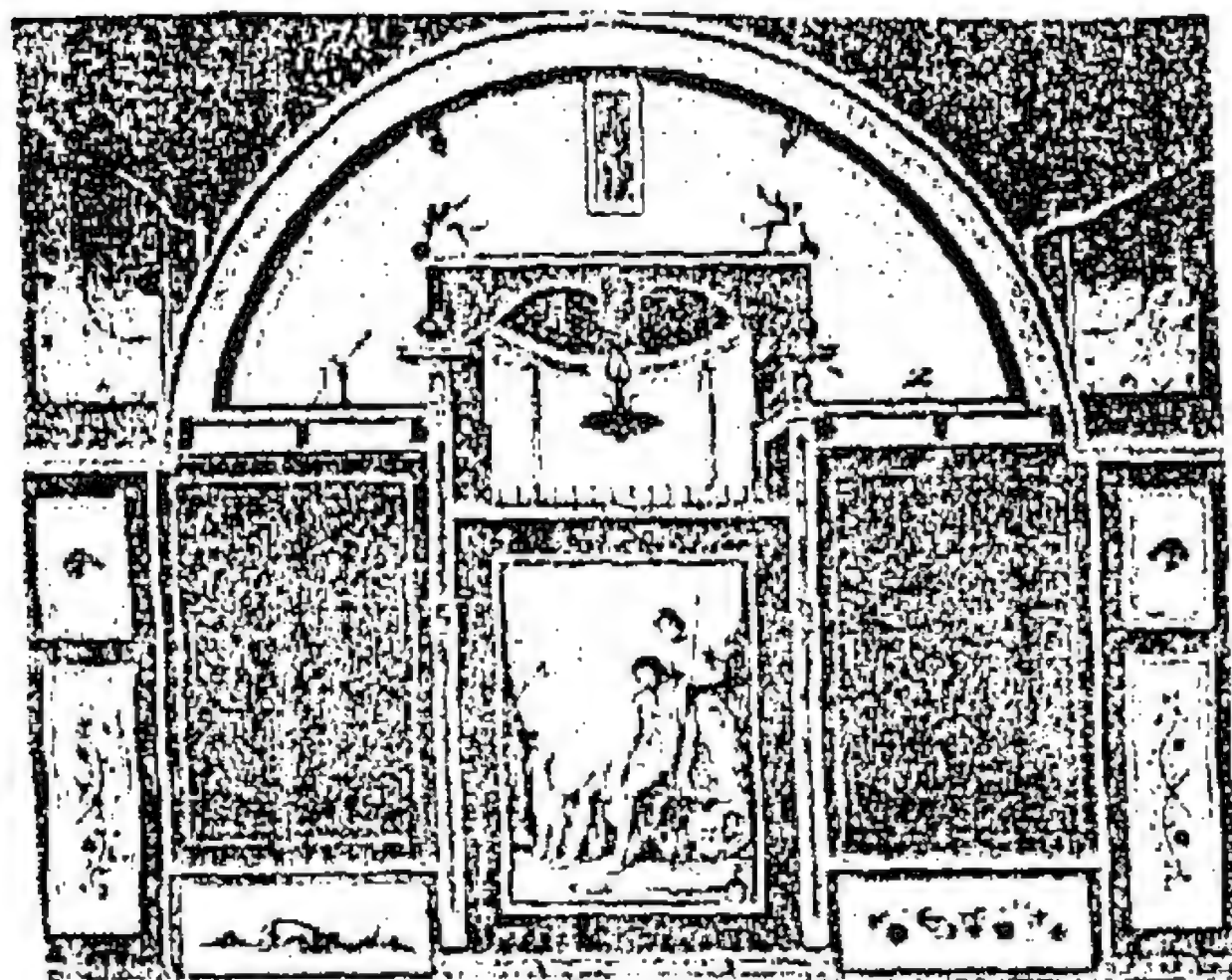
صورة ١٢٣

صورة طابعا رعى من منزل Cecili من توسكلوم - روما



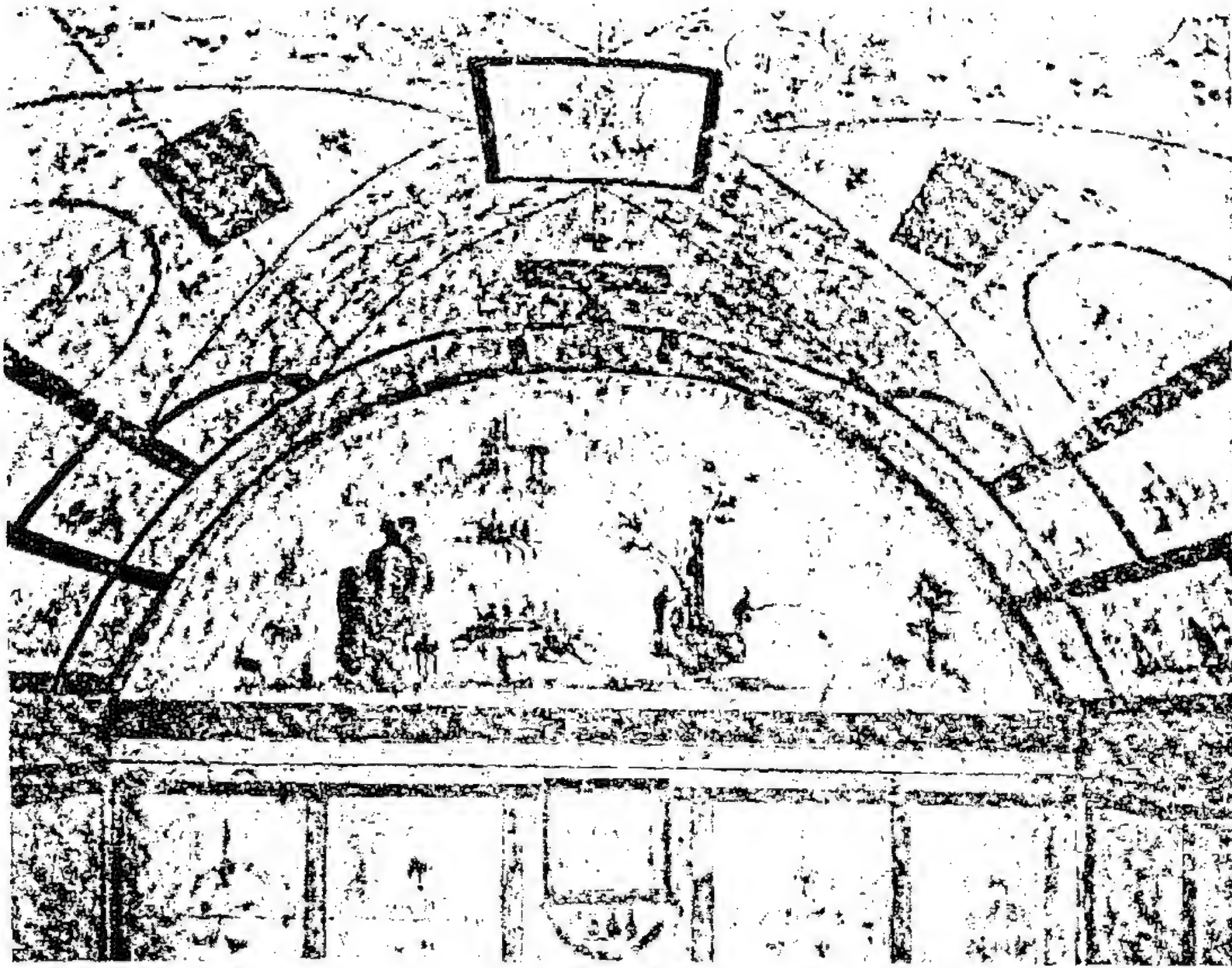
صورة ١٣٤

صورة طابعها ديني من منزل Cecili من توسكلوم - روما



صورة ١٣٥

التصوير الجداري بفيلا ديجرونى بروما توضح التصوير في العصر الهنرياني



صورة ١٢٦

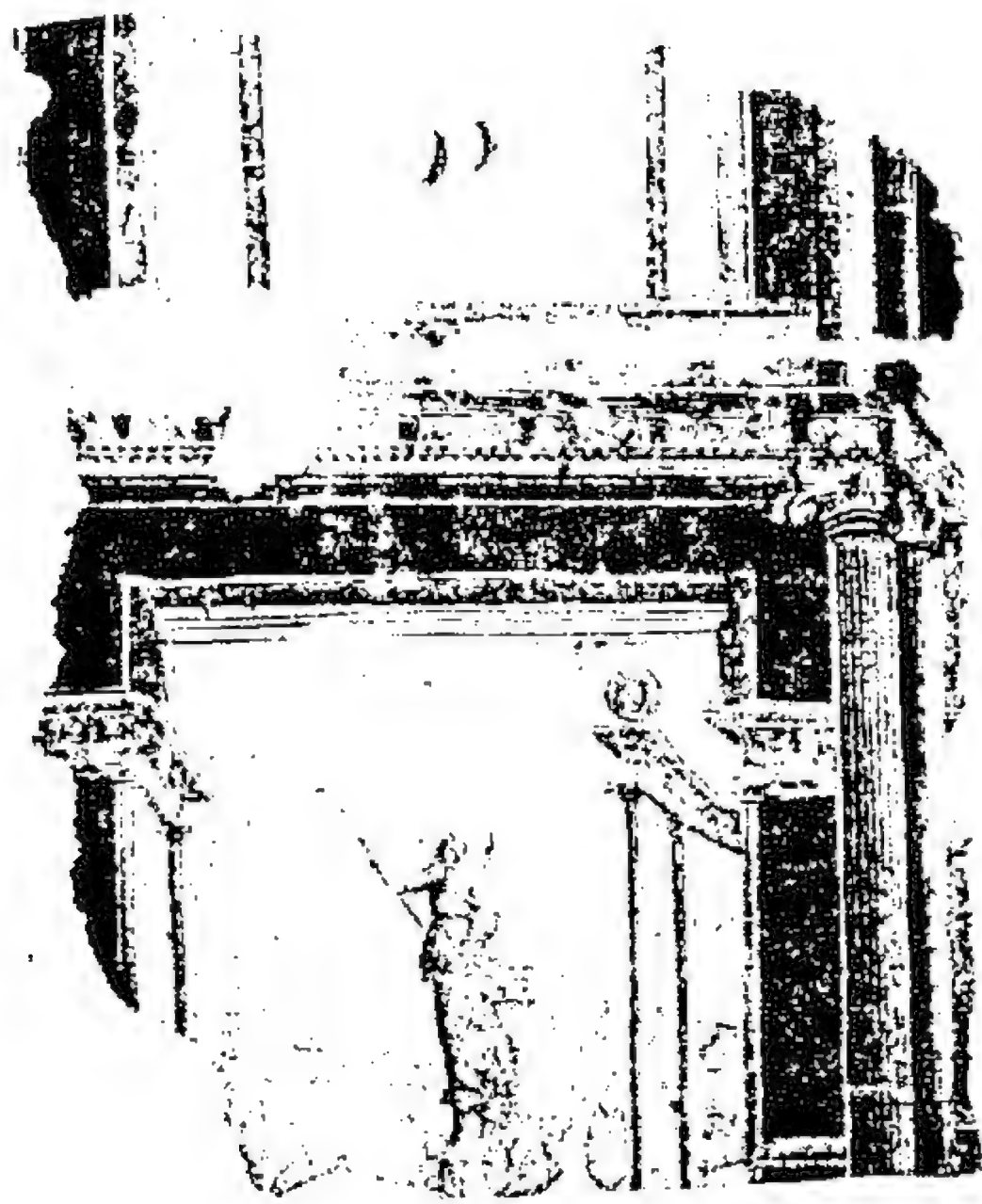
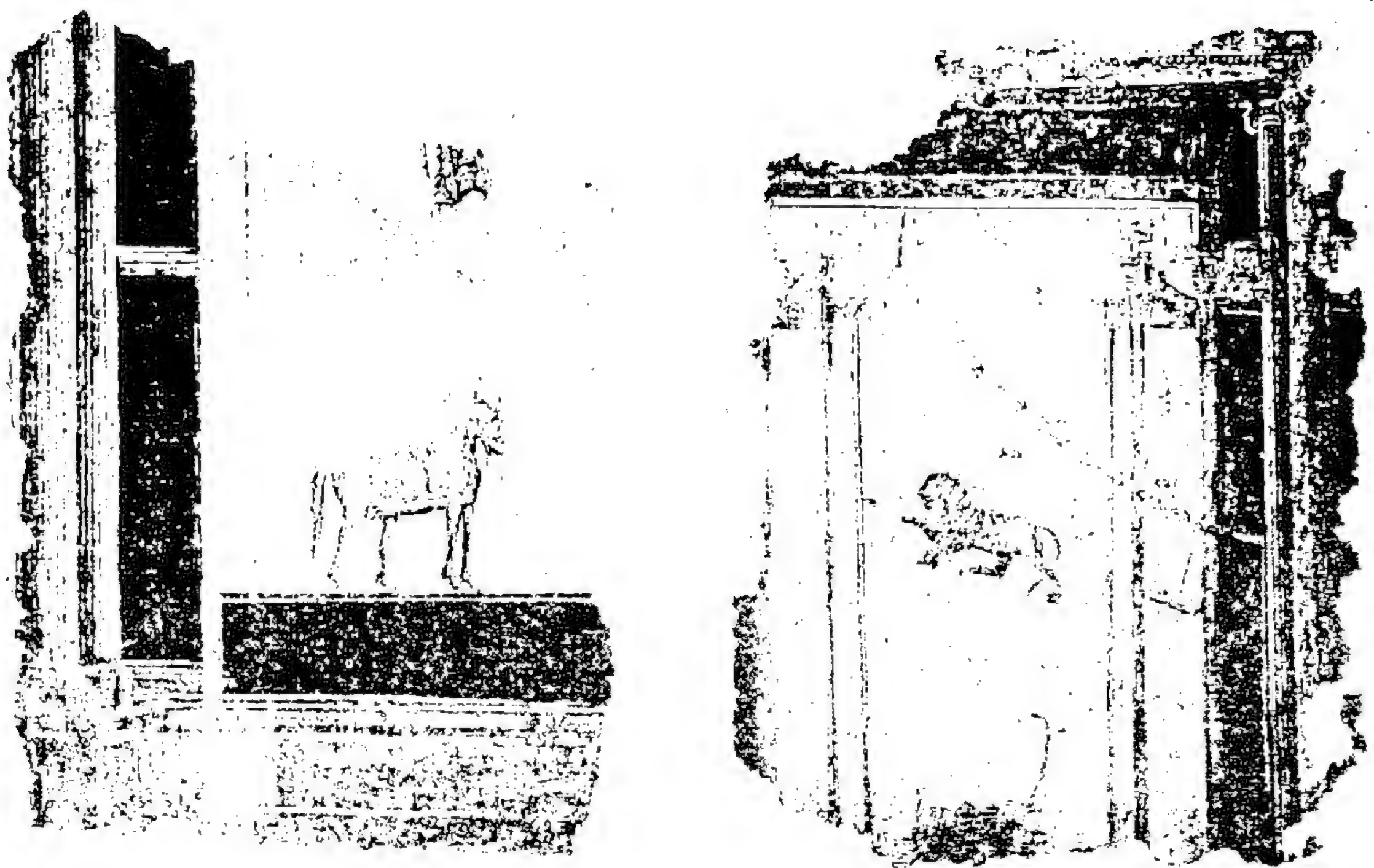
صورة حسانرية بمقبرن Calivano فى نابولى تصور مناظر بيئية



صورة ١٢٧

تصوير جنازى بمقبرة خارج بوابة سان سبستيان بروما له مضمون جنازى

لمتعة الروح فى العالم الآخر

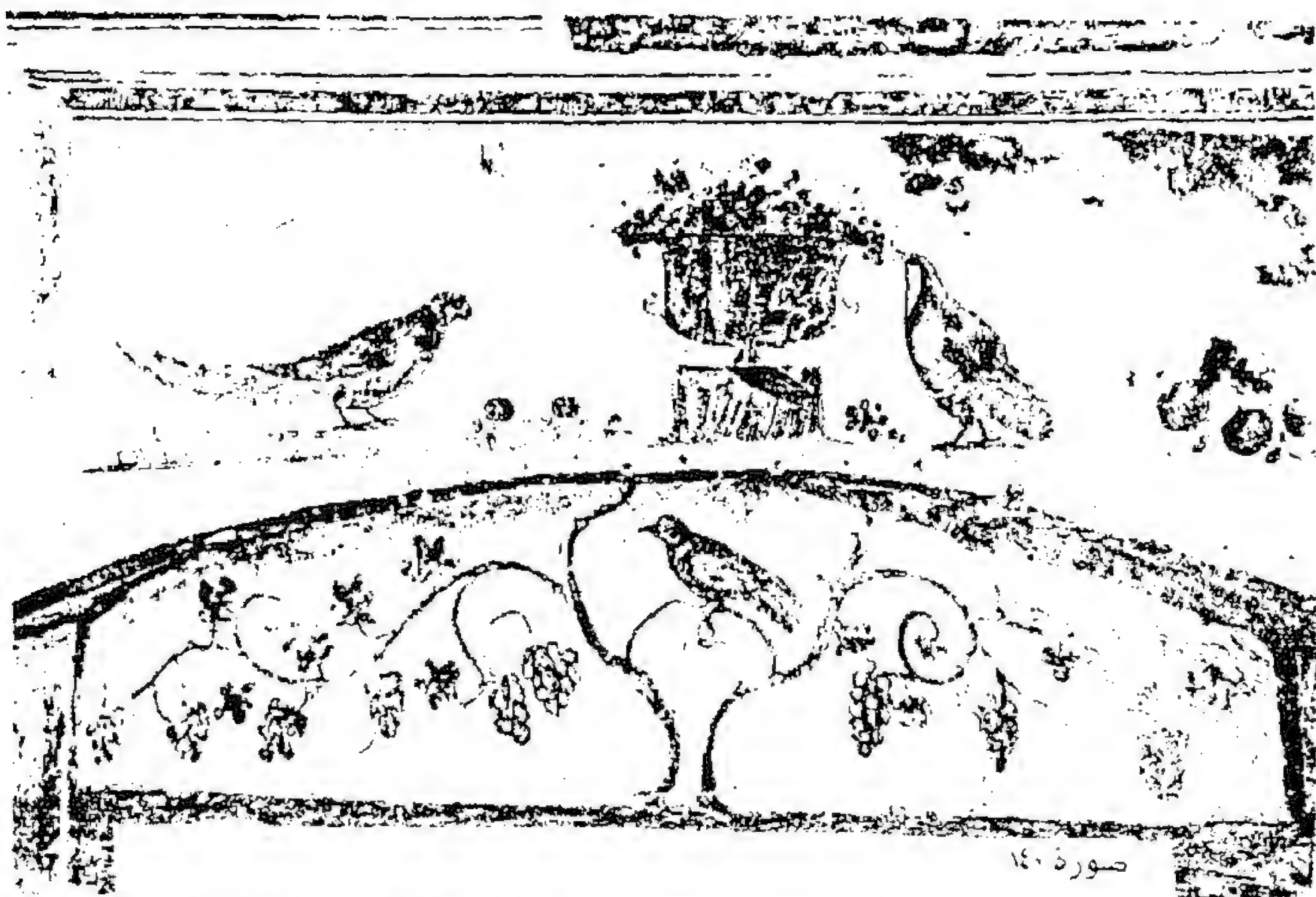


صورة ١٢٨

التصوير الجدارى بالعصر الأنطونيى فى شكل لوحات داخلها صور



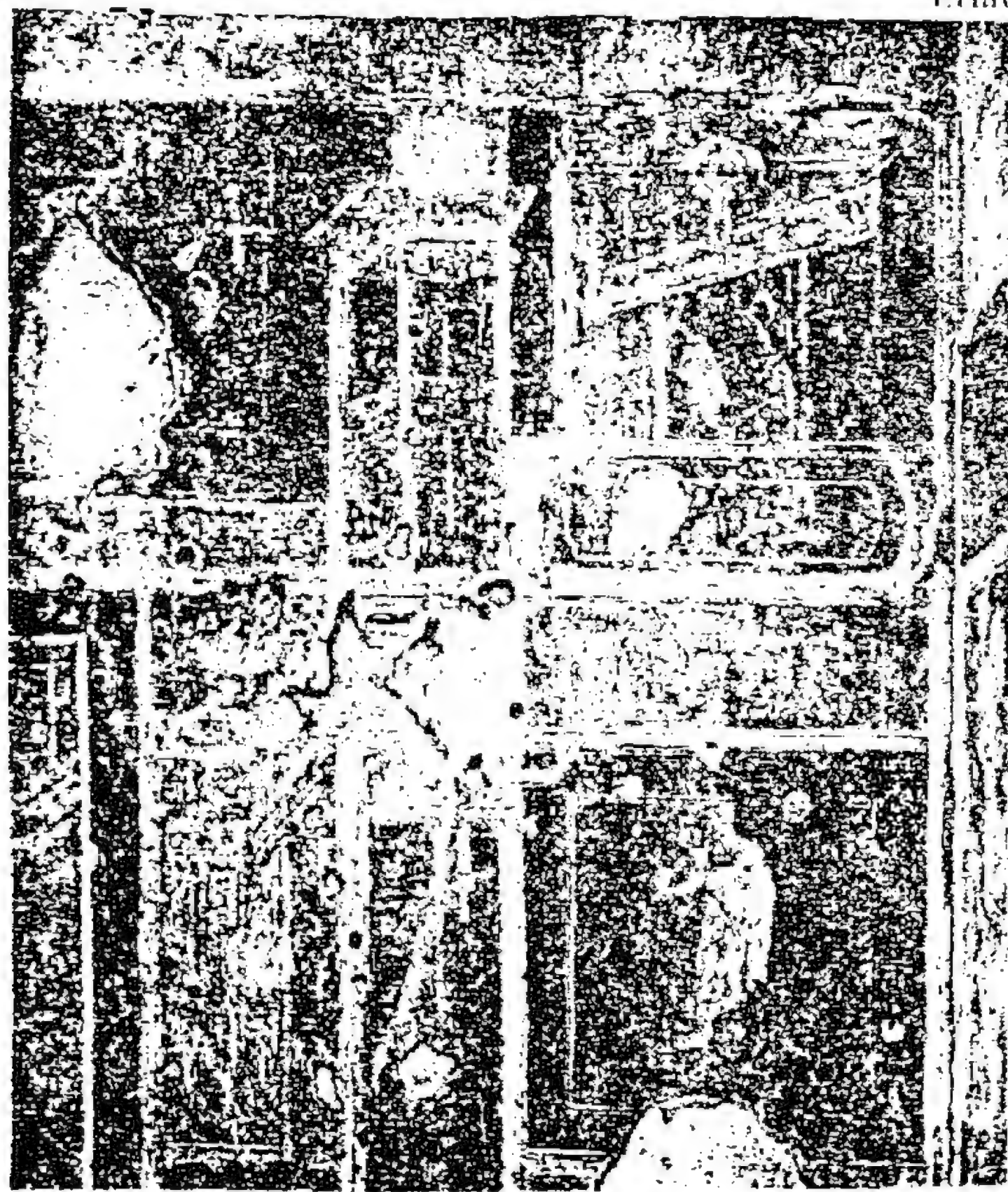
صورة ١٣٩
التصوير الجداري بالعصر الانطونيني في شكل لوحات متناوبة بعناصر زخرفية
رفيعة التصوير عن الممر الموجود بمنزل في ميدان "inquecento" بروما



صورة ١٤٠

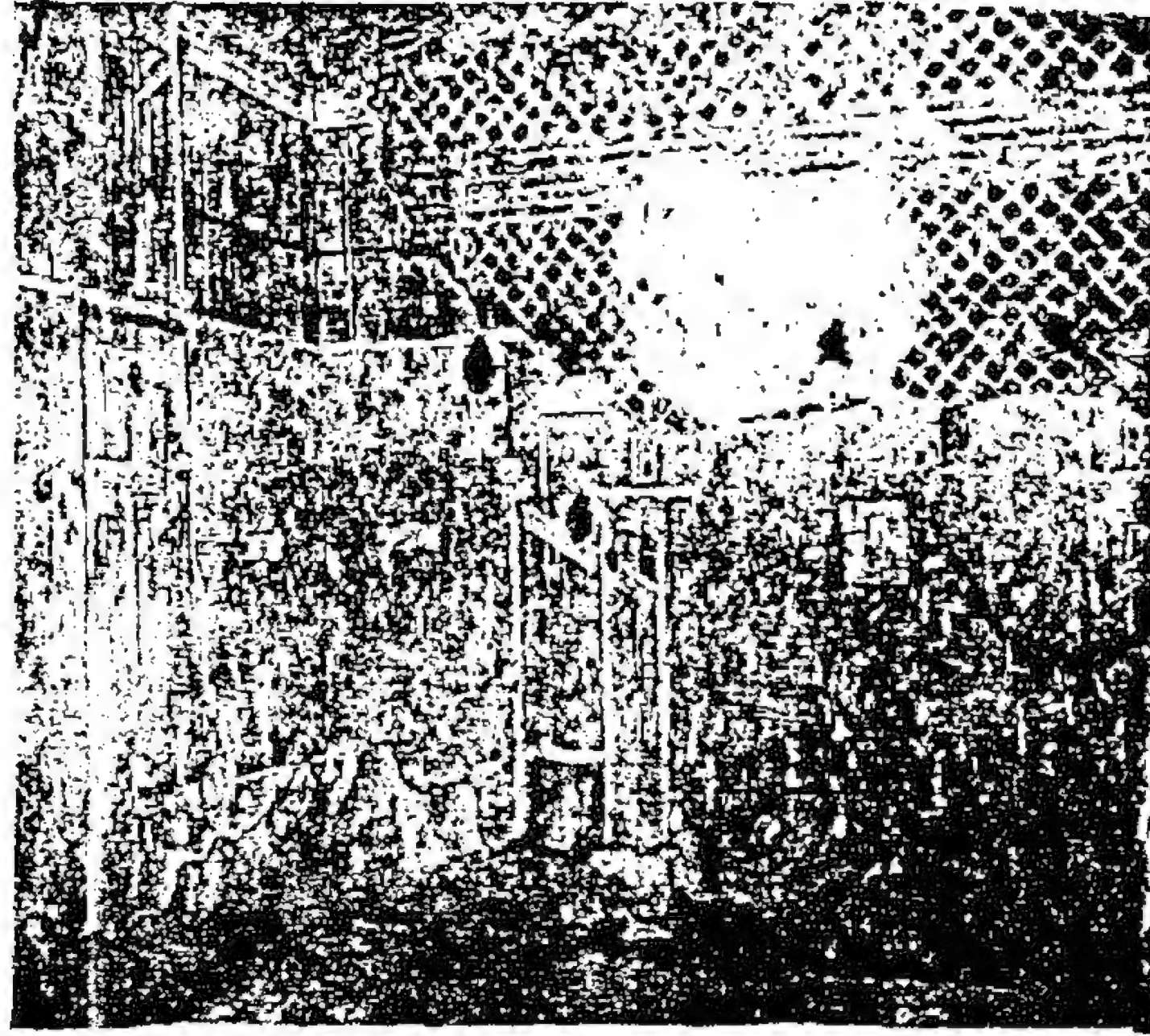
التصوير الجداري بمدفن القديس سباستيان المنطقة الهلالية بمقبرة Clodio

Ermek



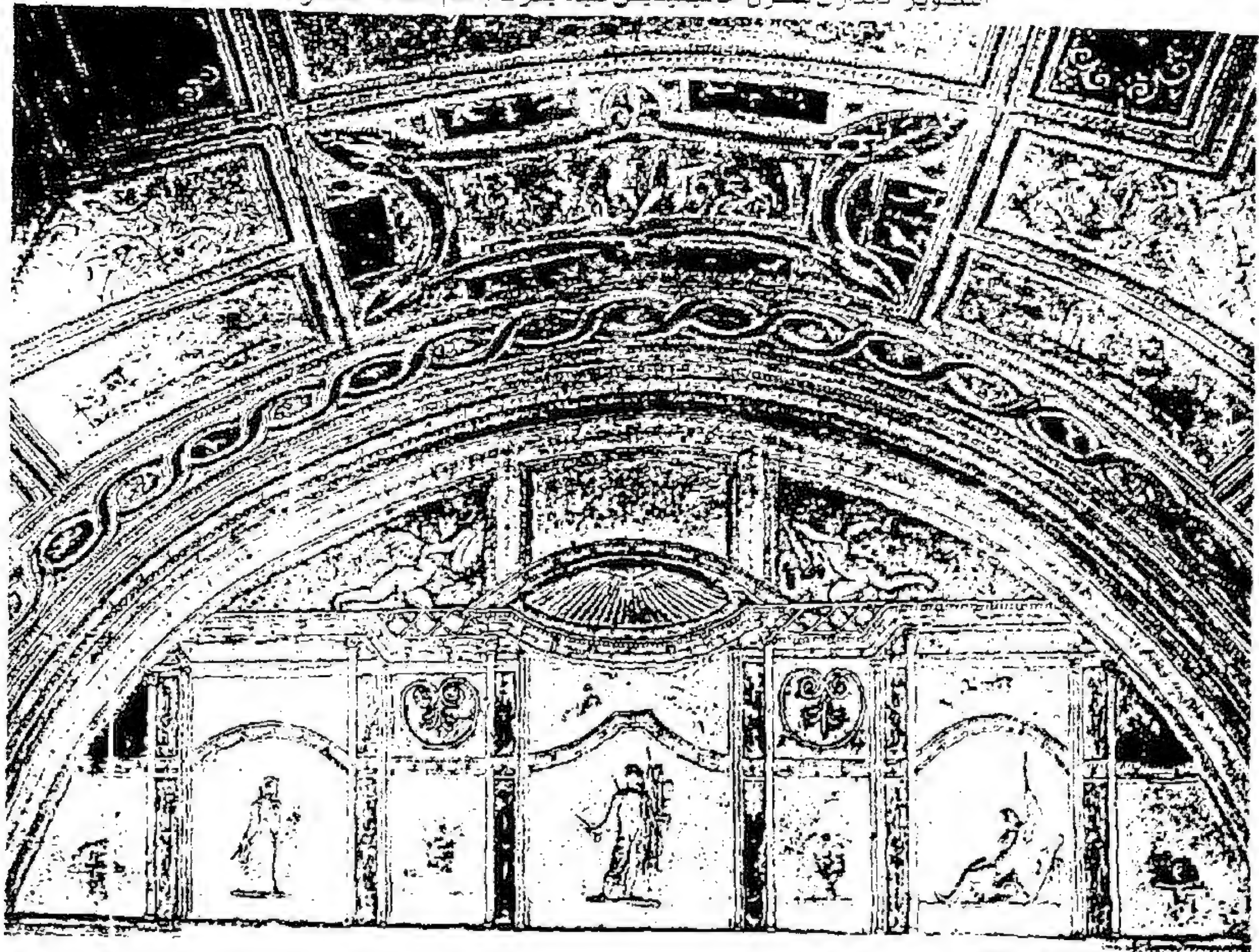
صورة ١٤١

التصوير الجداري بمنزل جانيميديس بأوستيا - حجرة الطعام



صورة ١٤٢

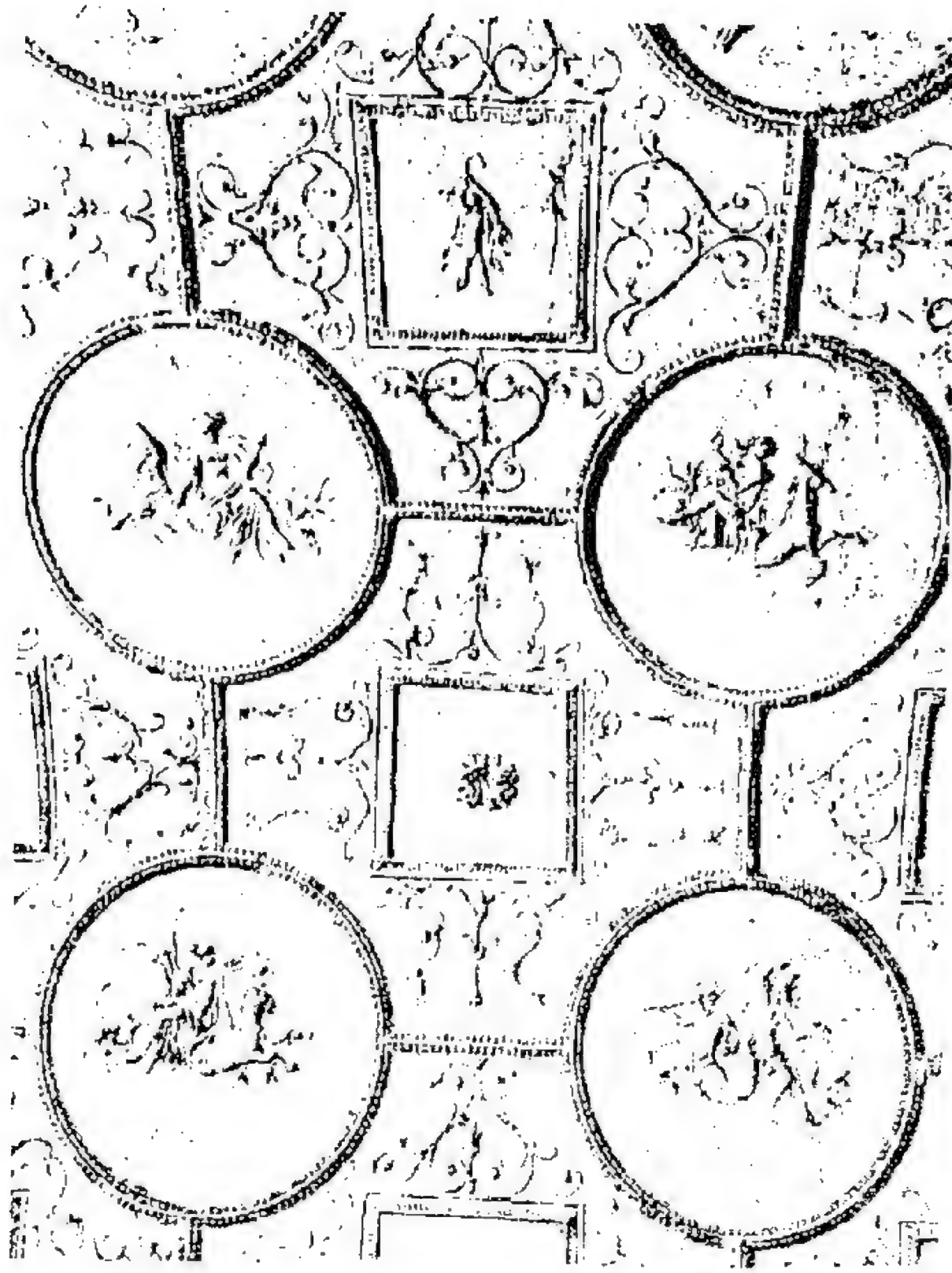
التصوير الجداري بمنزل حانيميديس فيما يعرف باسم الصالة الصفراء



صورة ١٤٣

أقسام من الزخارف البارزة بالسقف القبوي بمقبرة Pancrazi بشارع اللاتين

بروما



صورة ١٤٤

فرخازف البارزة على السقف القنوي بمقبرة Valeri بالسارغ اللاتيني بروما



صورة ١٤٥

التصوير الجداري بمنزل Caupona del Pavone باوستيا



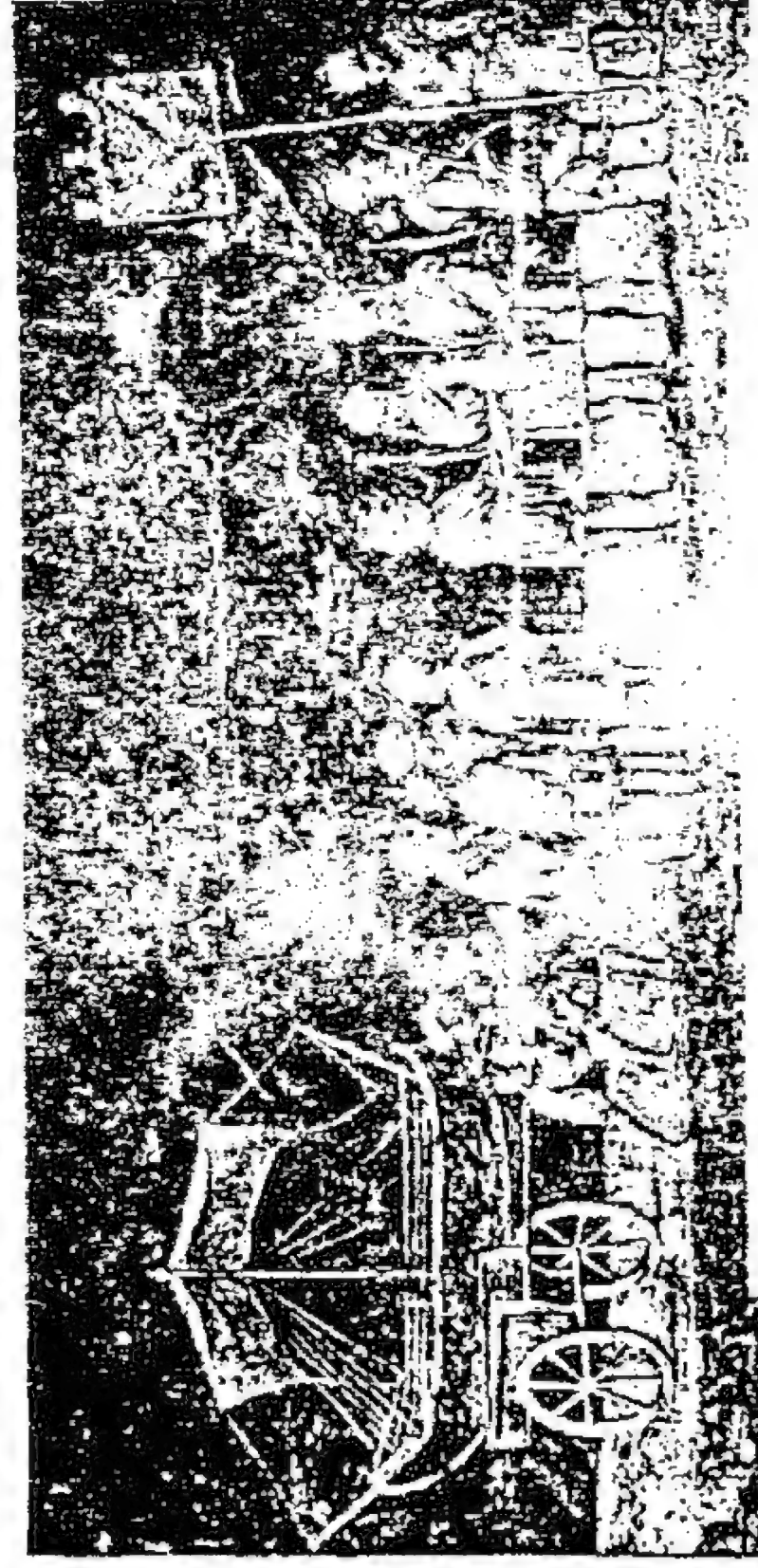
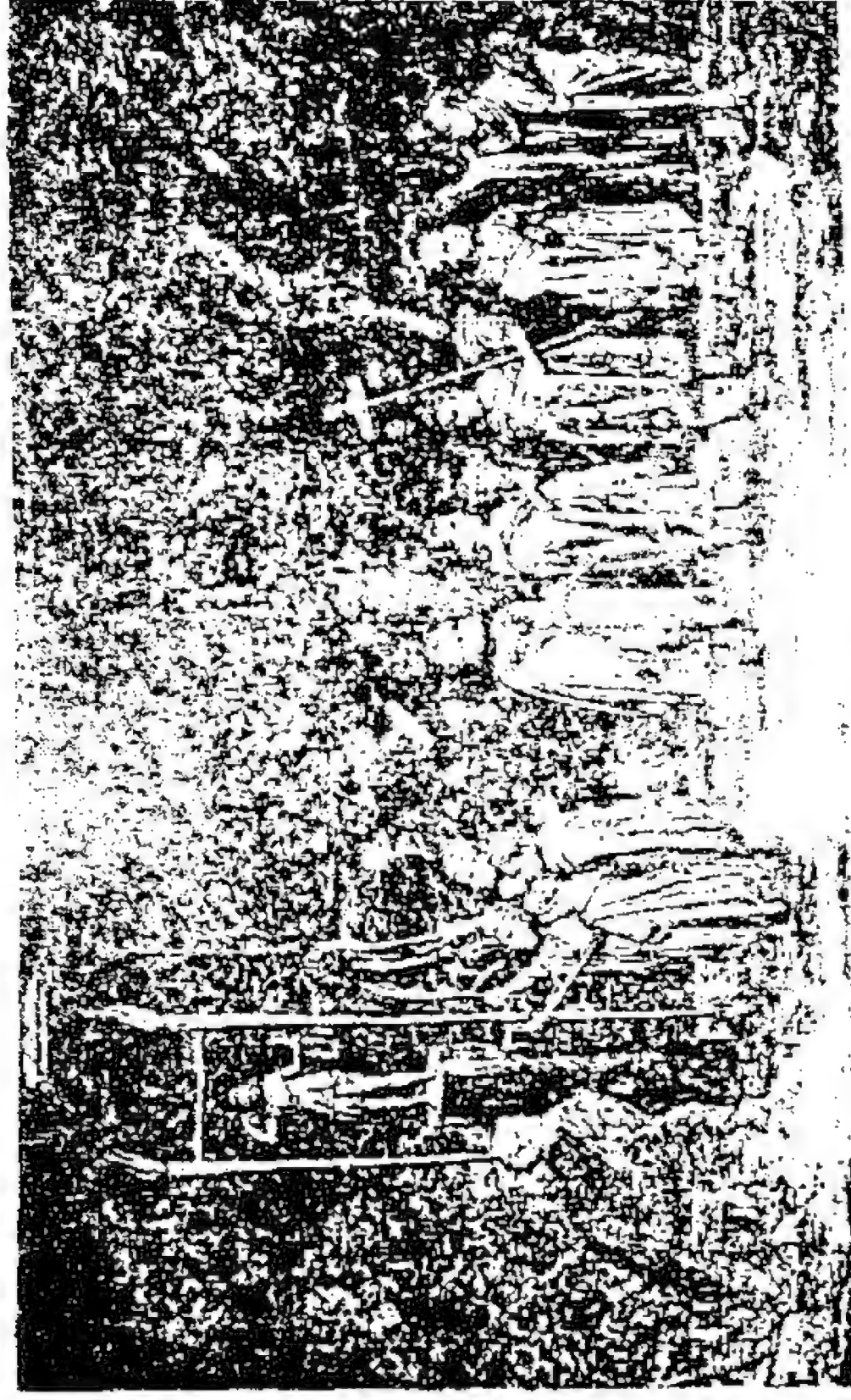
صورة ١٢٦

منظر من التراجيديا مصور على حدران مدفن Caccilli في أوستيا

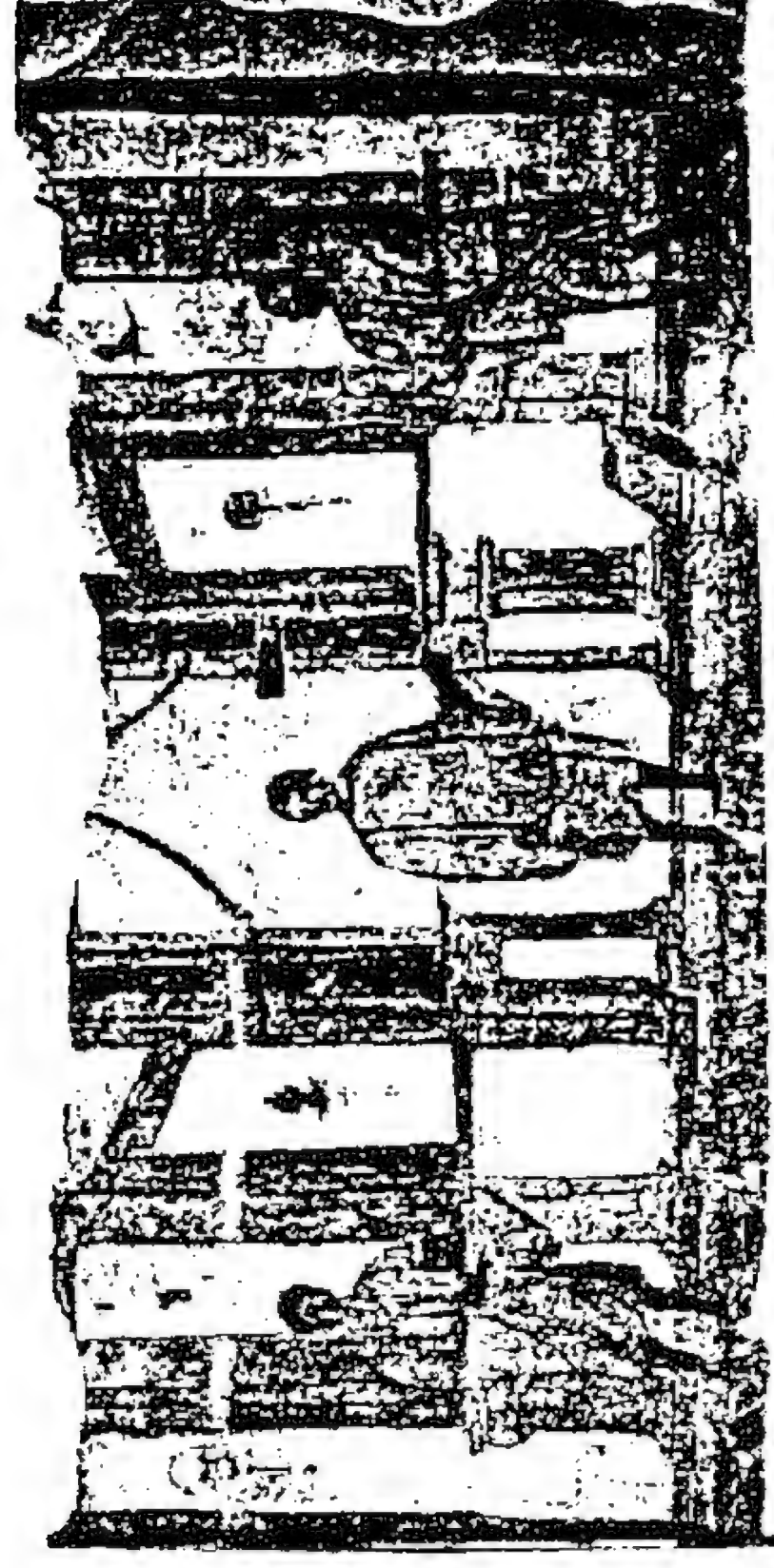


صورة ١٢٧

منظر خطف بريسيفوني من مقبرة الـ Caccilli في أوستيا



١٣ صورة ١٣: مجموعة من الرجال في ملابس تقليدية، مع عربة خشبية كبيرة في المقدمة.



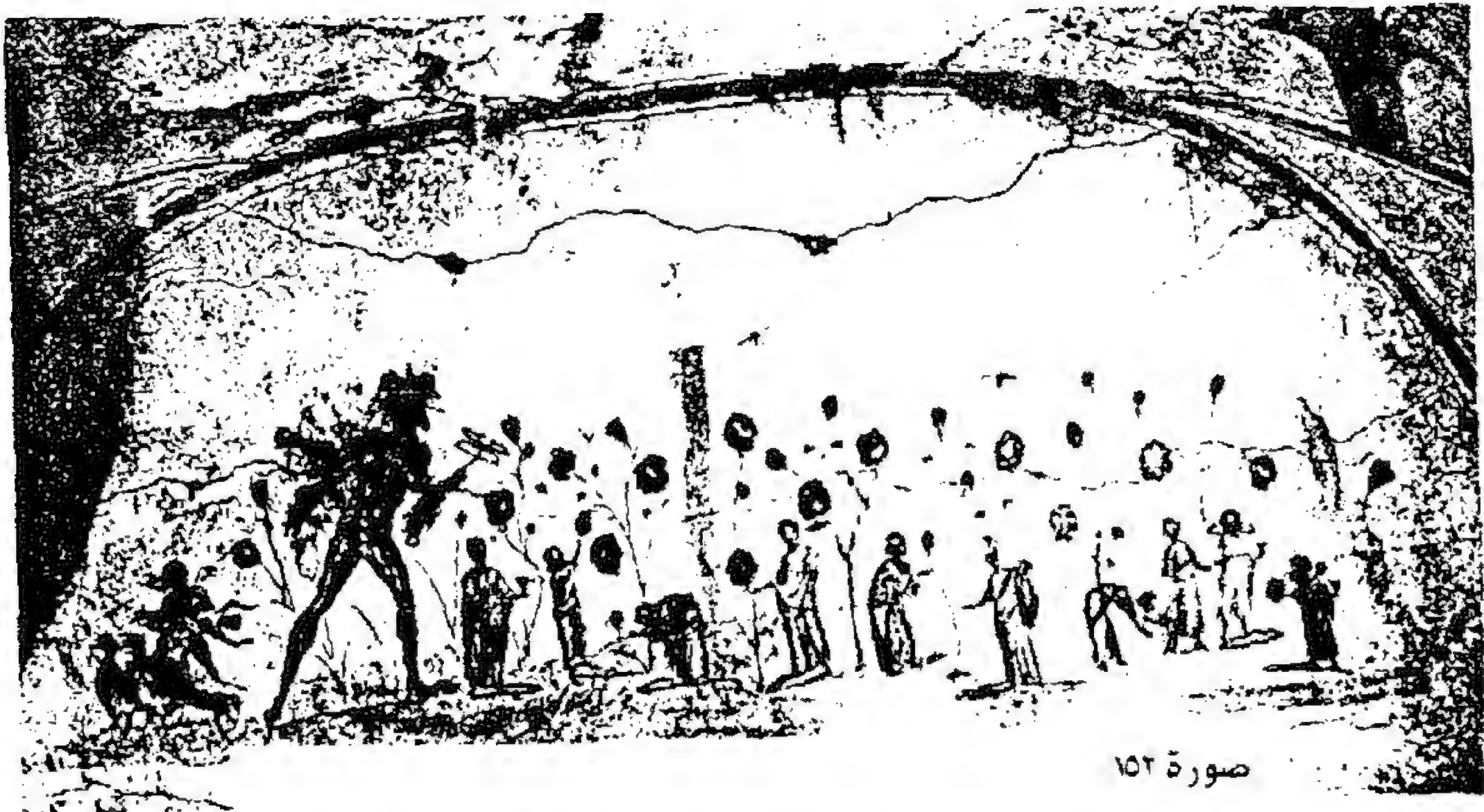
١٤ صورة ١٤: السيد جمال باشا في بيوتها تصور خدمة الصيوف على العائلة



صورة ١٣١

صورة لأورفيوس وزوجته يوريديكي في العالم السفلي - من مدفن Folius Mela

من أوستيا



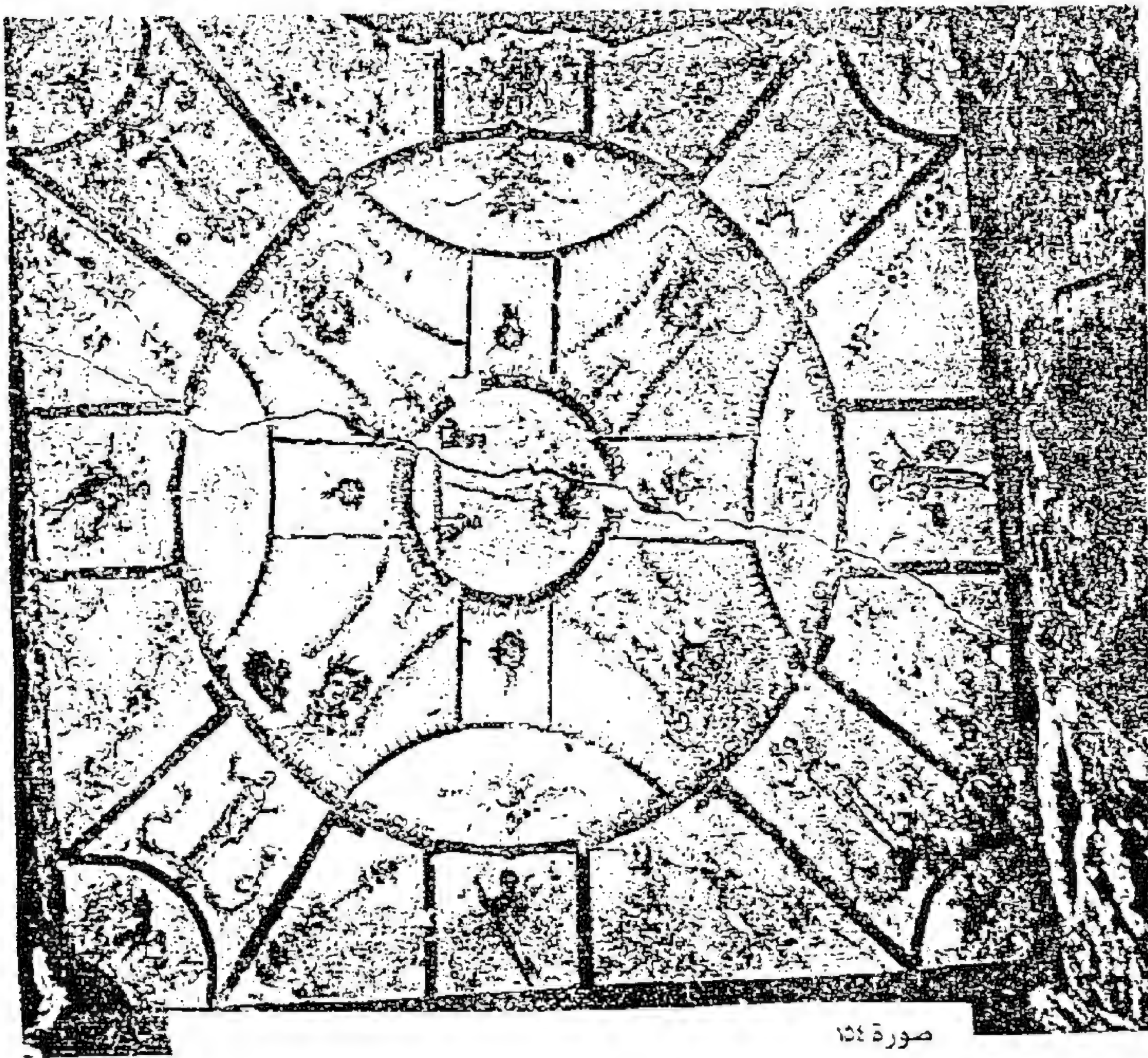
صورة ١٥٢

صورة من مقبرة الاكتافي تصور حقول الأبرار في العالم الآخر - روما



صورة ١٥٢

التصوير الجداري بحجرة الطعام بمنزل Celimontana بروما



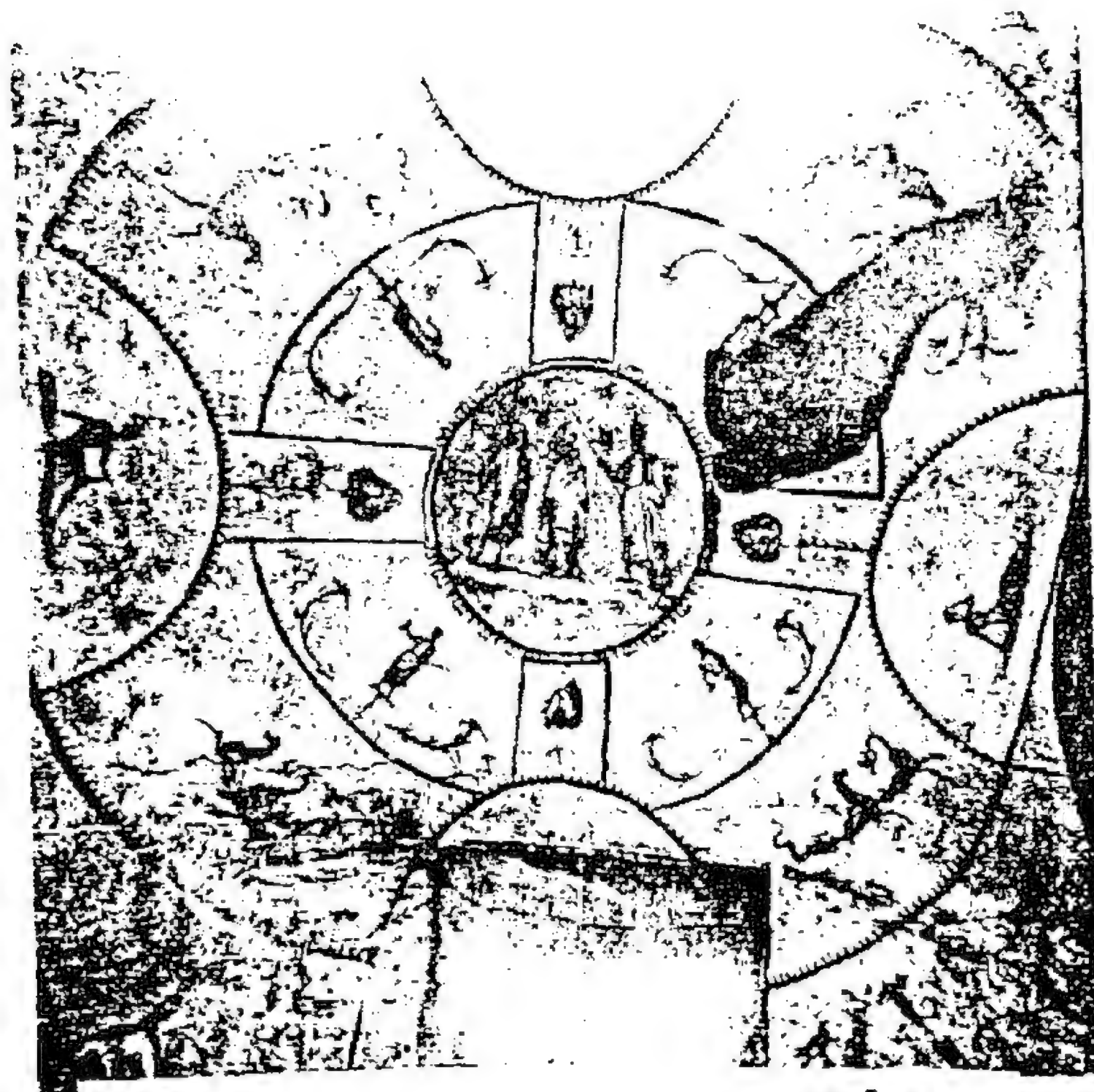
صورة ١٥٤

التصوير الجداري على السقف القبوي بضريح القديس Callisto في روما



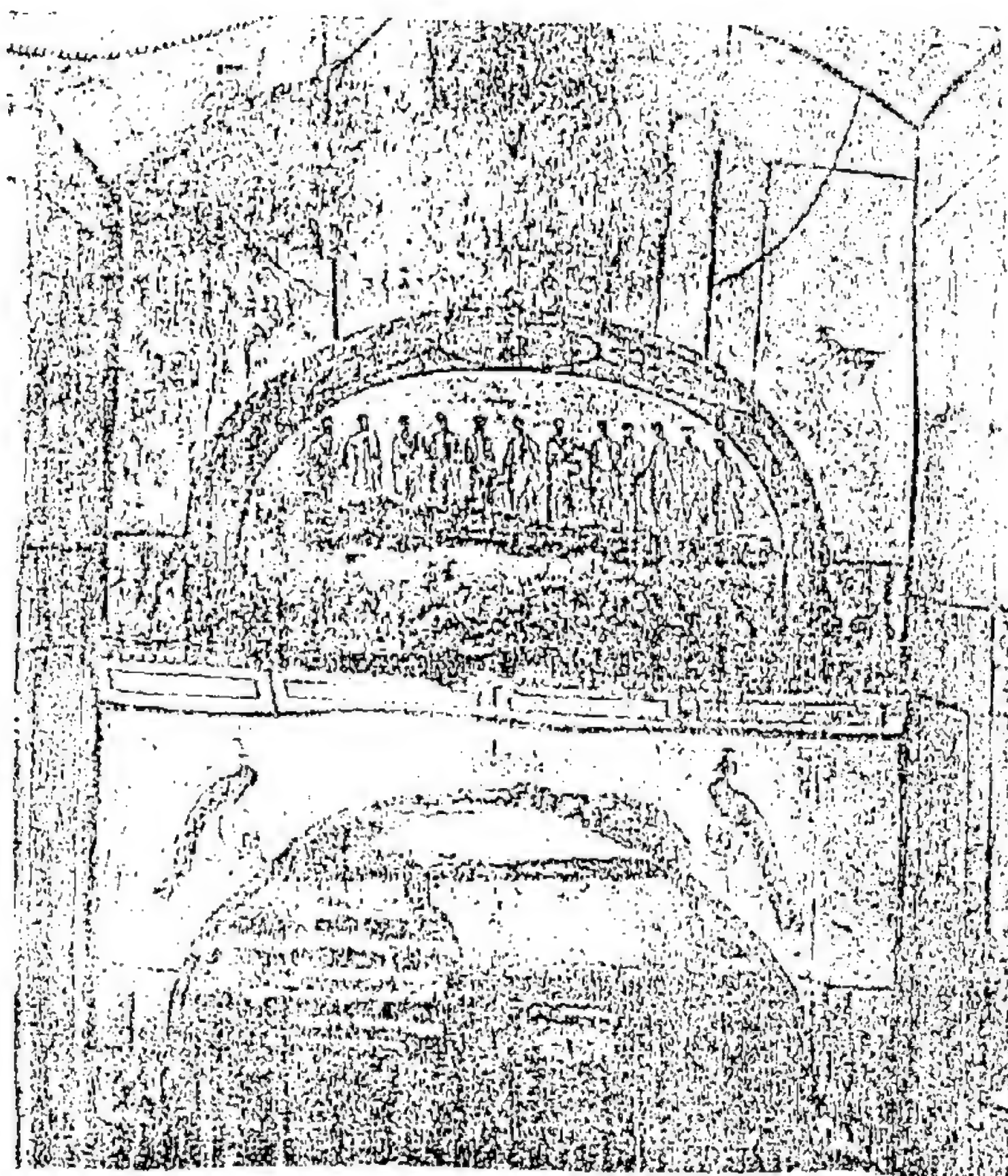
صورة ١٥٥

الصور الجدارية للجدار والسقوف بضريح الـ Aureli بروما



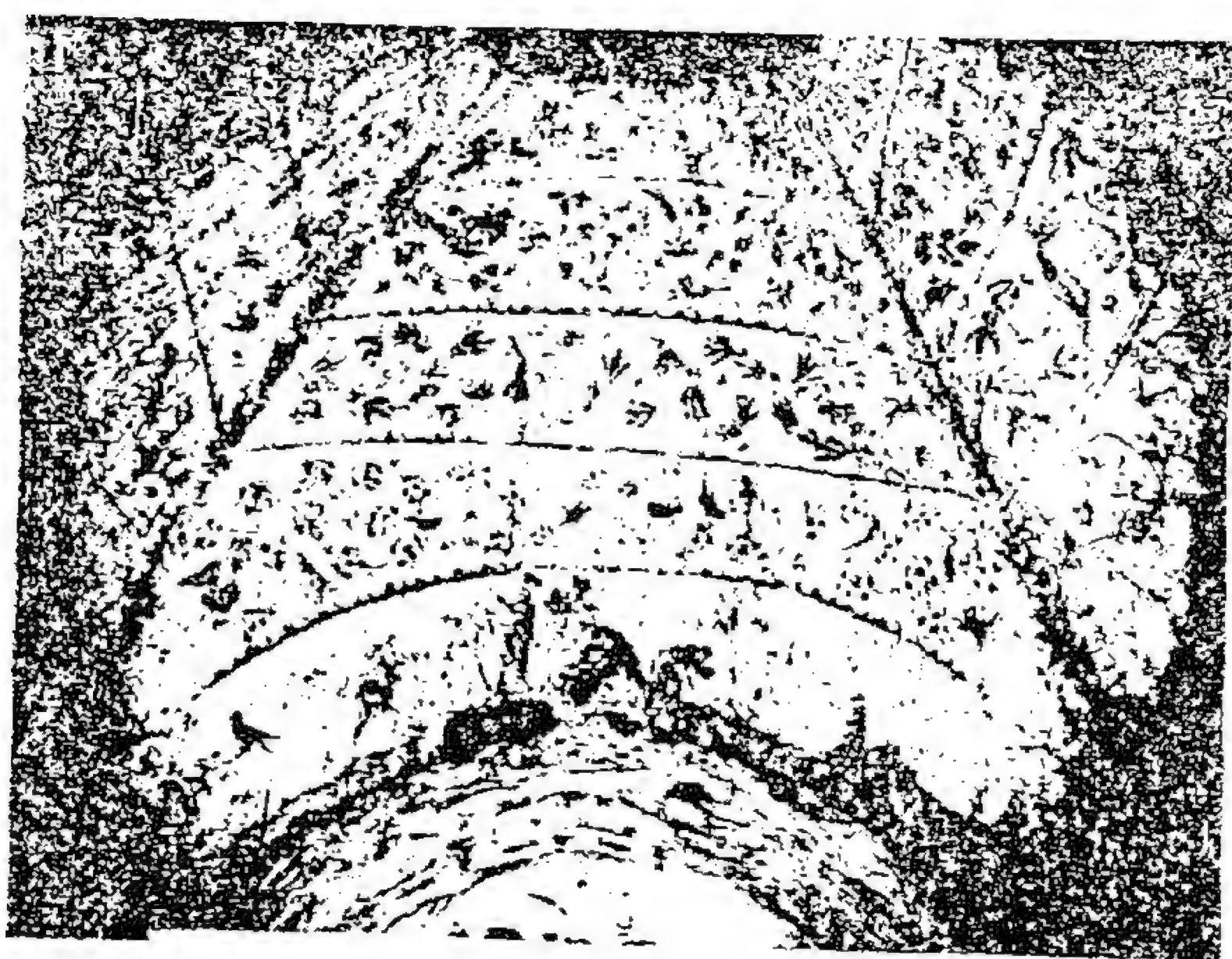
صورة ١٥٦

التصوير الجداري بالسقف القبوي لضريح الـ Aureli بروما



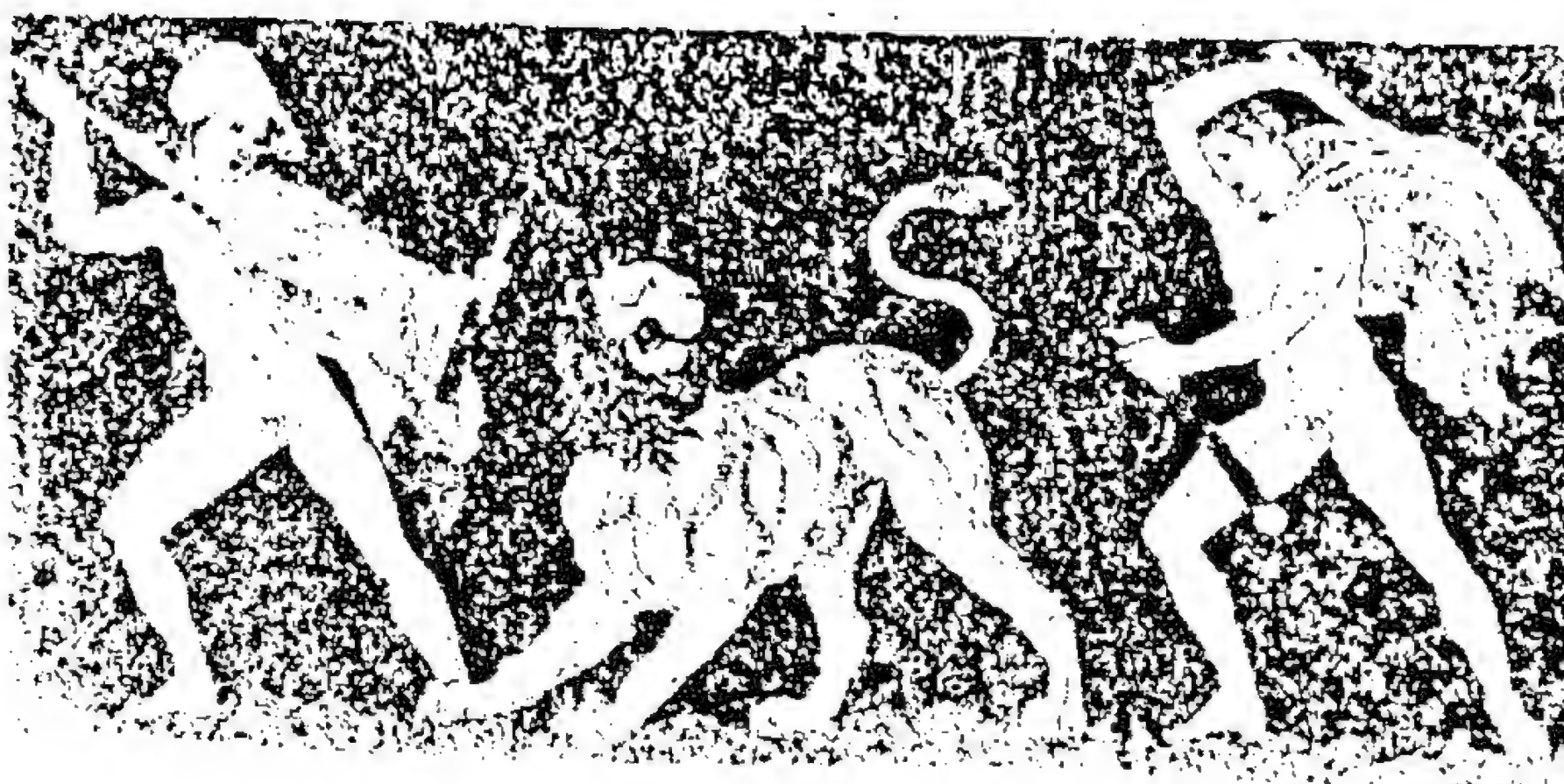
صورة ١٥٧

الزخارف بالمنحطة الهلالية بمقابر الـ Aureli والممثل بها العشاء الأخير



صورة ١٥٨

التصوير الجدارى بالسقف القبوى لمقبرة Pretestato بروما



صورة ١٥٩

لوحة موزايكو منفذة بالـ *opus signinum* تصور صيد الأسد - من بلا Pella
بمقدونيا وموجودة الآن بمتحف الآثار في بلا ٤,٩٠ x ٢,٢٠ مترا



صورة ١٦٠

لوحة موزايكو منفذة بالـ *opus signinum* تصور صيد الغزال، منفذة من الفنان
Gnosis من Pella بمقدونيا - لازالت بالموقع مربعة ضلعها ٢,١٠ متر



صورة ١٦١

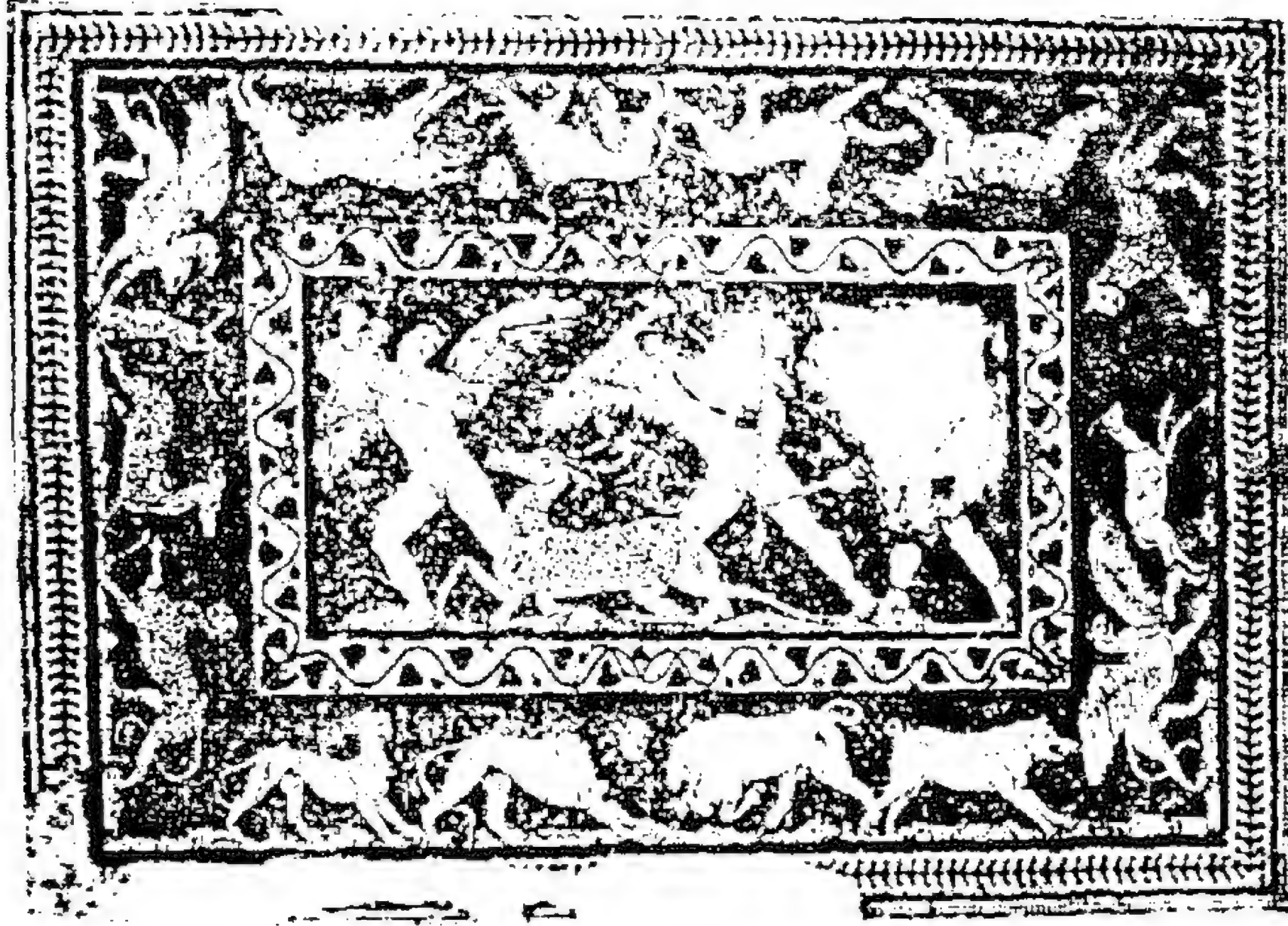
لوحة من الـ *igninum* تصور الكنتاوروس من رودس - بمتحف الآثار برودس -

٢,٠٠ × ٢,٩٦ مترا



صورة ١٦٢

لوحة موزايكو من منزل Ganimede بـ Morgantina بصقلية تصور جانيبيديس



صورة ١٦٣

لوحة موزايكو عمر عليها بالشاطبي بالاسكندرية وتمثل ثلاث رجال مجنحين يصطادون الغزال تمثل المرحلة الانتقالية من الـ *signinum* الى الـ *tessellatum*

٤.٨٦ × ٣.٣٥ مترا



صورة ١٦٤

لوحة موزايكو عمر عليها بالرومانى بالدلتا ومحفوظة الآن بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية - اللوحة تمثل برنيكى الثانية ومنفذة بطريقة الـ *tessellatum* الملون - الضلع فى المربع ١.١٥ مترا



صورة ١٦٥

لوحة تمثل ربما ديونيسوس فوق الليوبارد من منزل الأقمعة بديلوس الضلع ١٠٨

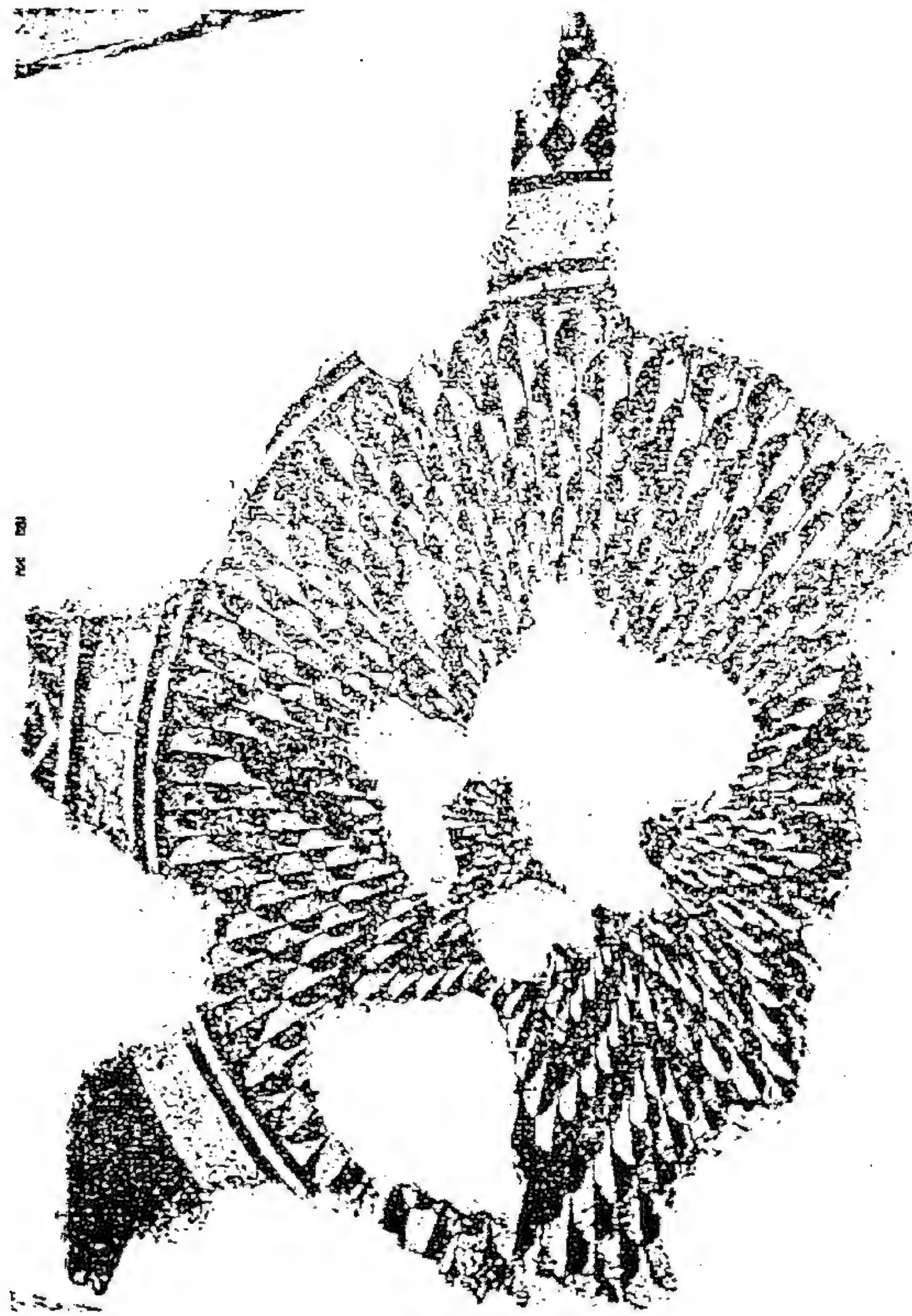
مترا



صورة ١٦٦

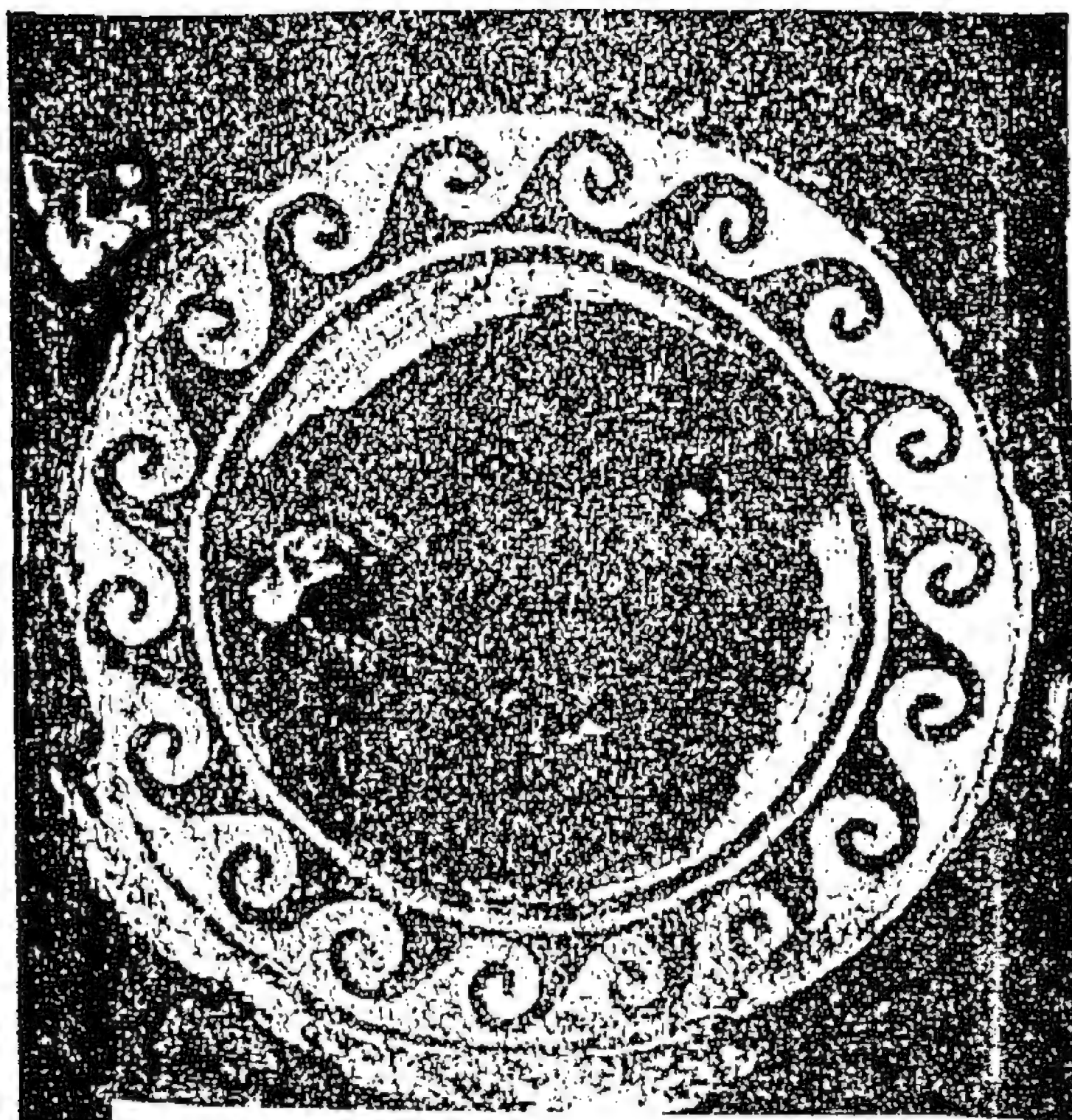
لوحة مورايكو من ديلوس عثر عليها بمنزل ديونيسوس ومنظمة بطريقتة الـ

tessellatum الملون وتمثل ديونيسوس راكبا النمر - ١,٢٩ x ١,٥٧ مترا



صورة ١٦٧

لوحة ثلاثية التقسيم عثر عليها في القبارى الإسكندرية وتمثل درع الميدوزا
 بزخرفة قشر السمكة المنقذة بالـ *Vermiculatum* المتعدد الألوان، واللوحتان
 الأخرتان تمثلان فواكه وزهور.



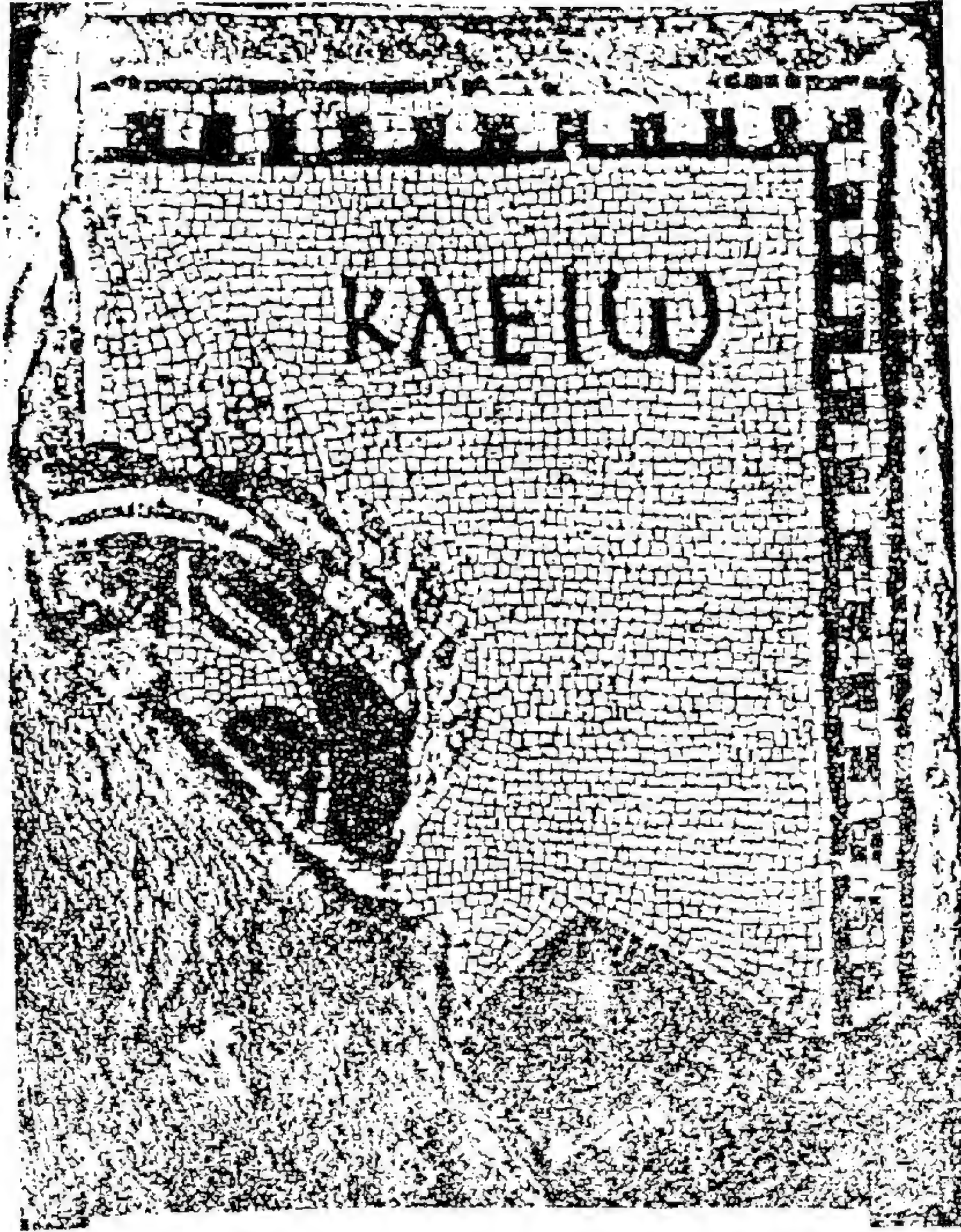
صورة ١٦٨

لوحة من الاسكندرية استخدم فيها عنصر الموجة المتتالية



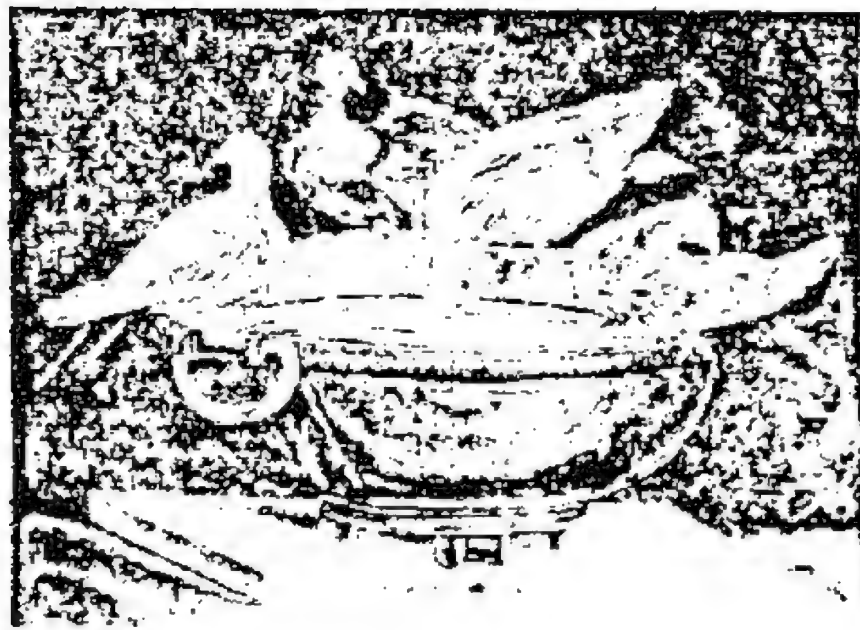
صورة ١٦٩

لوحة مورايكو تمثل زحرفة الجديلة ذات الشريطين



صورة ١٧٠

لوحة موزايكو اكتشفت بكمون الدكة وتظهر زخرفة الأسنان



صورة ١٧١

لوحة موزايكو منفذة بال tessellatum تصور الحمام الزاجل فوق آنية للشرب فيها

عثر عليها بتيوفولي وموجودة بالمتحف القومى بروما



صورة ١٧٢

لوحة موراينكو منفذة بال *tessellatum* تصور بقايا الطعام من النوعية المعروفة باسم *asarotos* عشر عليها فوق ل الأفنتين وموجودة الآن بمتحف الفاتيكان



صورة ١٧٢

لوحة مورايكو عنر عليها تمثال ال Fauno في يومى متفدة بالت tessellatum
ولمائل القنعة وحير لنادات



صورة ١٧٤

لوحة موزايكو منمذة بال Tessellatum عثر عليها بمنزل الـ Fauno في يومبي
وتمثل قصة مع طائر وبط نيلي يسبح واسفله قواقع، بمتحف نابولي



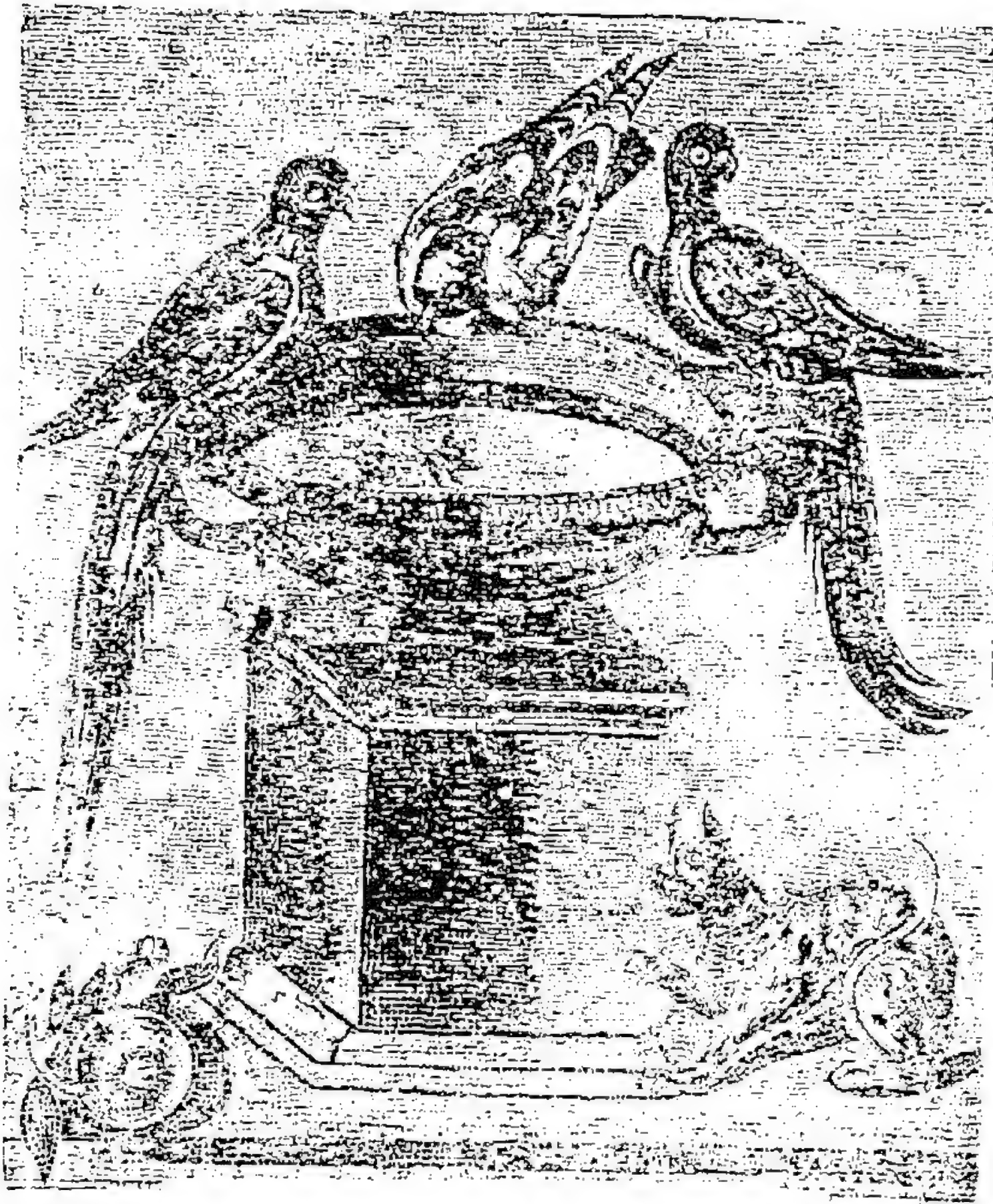
صورة ١٧٥

لوحة موزايكو تصور فتاة تهاجم فرخ بط وبطتان نيليتان - موجودة بالمتحف
القومي بروما



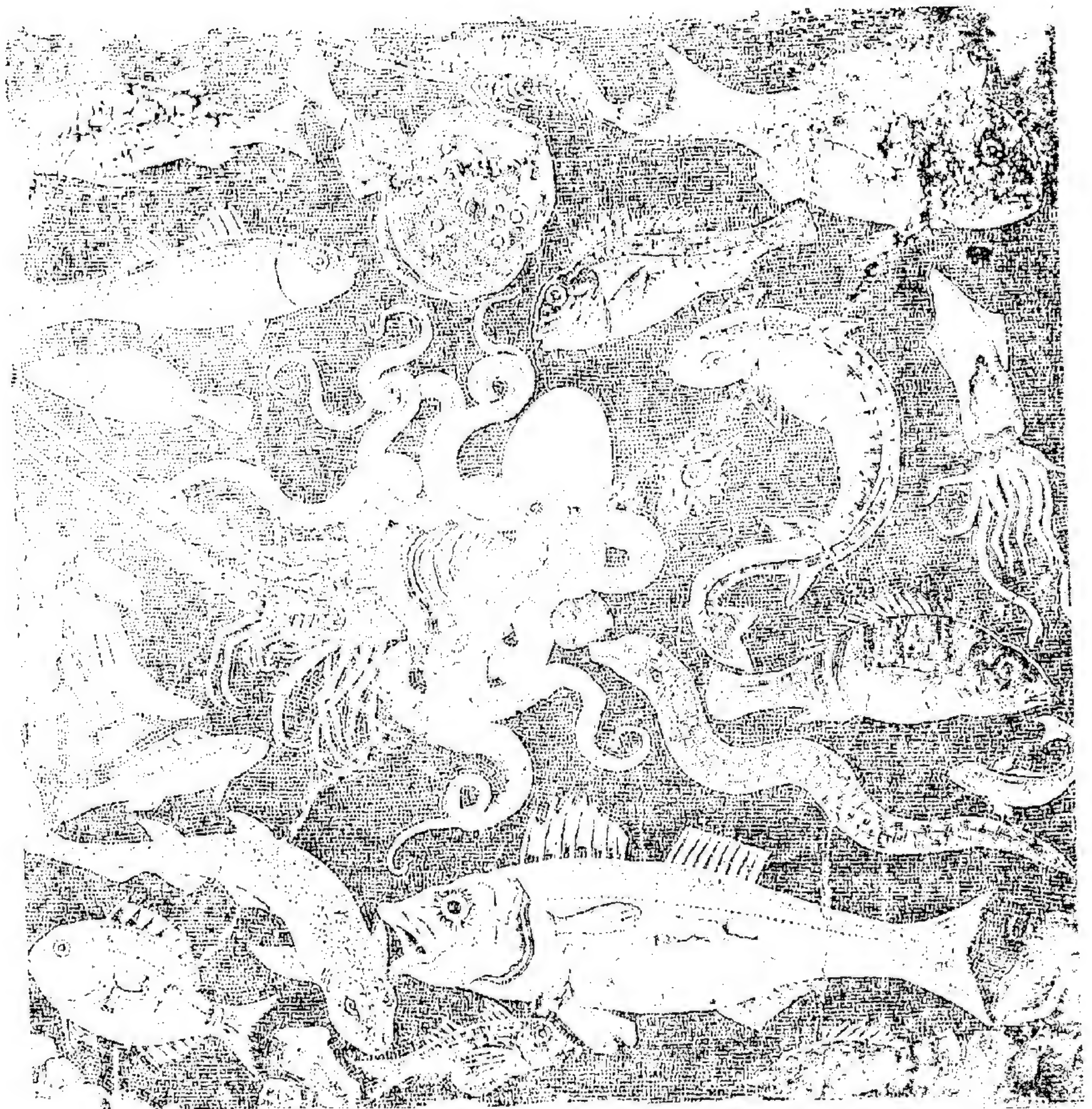
صورة ١٧٦

لوحة موزيكو تصور قطعة تهاجم دجاجة ومن أسفل بطتان وتفاحتان بمتحف الفاتيكان



صورة ١٧٧

لوحة موزيكو تصور حمامة وبيضاويين فوق إناء معدني به ماء، ومن أسفل فهد وتبرنيس من الفاكهة من سائنا مارييا بكابوا



صورة ١٧٨

لوحة موزايكو ضخمة تصور أسماك وكائنات رخوية بحرية من منزل الـ Fauno

بيومبي، وموجودة بمتحف الآثار نابولي



صورة ١٧٩

للوحة السهيرة لمعركة الإسكندر وداريوس بحجارة الصالون بمنزل الـ Fauno
و تسعد بالـ Vermiculatum المتحف القومى بنابولى



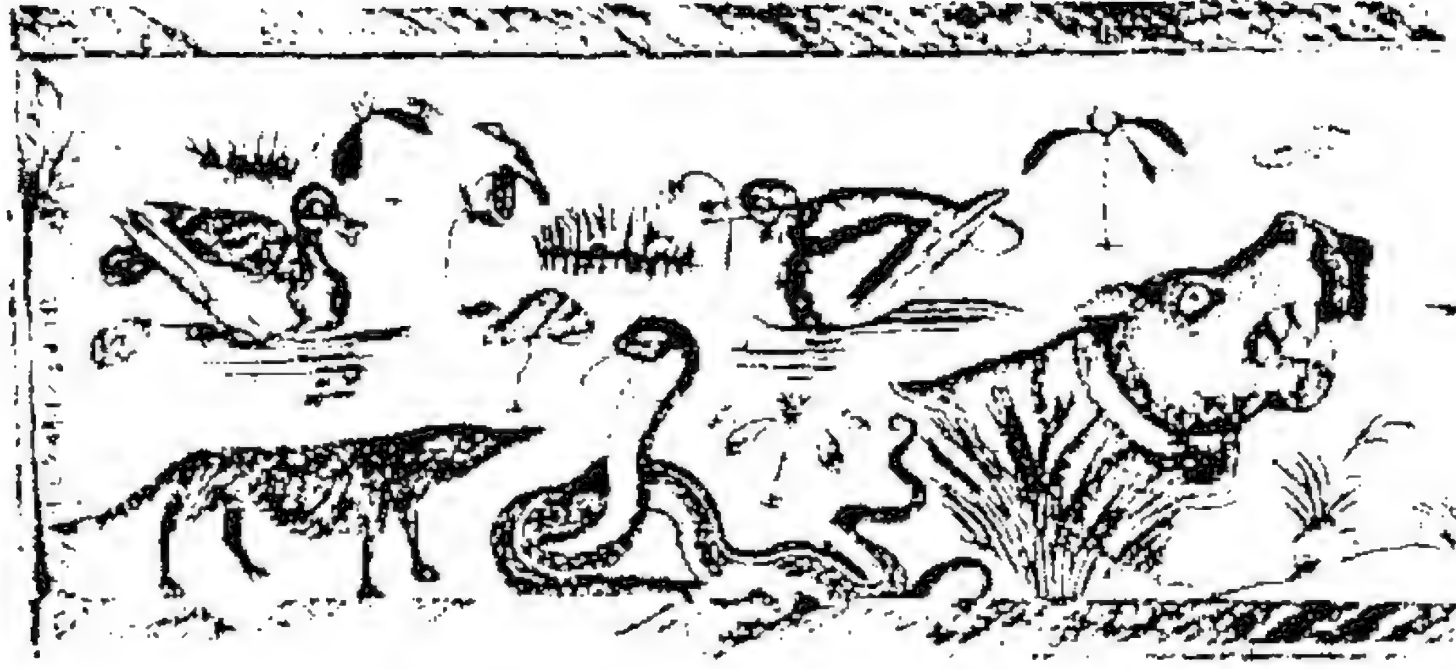
صورة ٨٠

لوحة موزايكو تصور ابروس المجنح فوق بفر من منزل الـ Fauno بيومبي
وموجود الآن بمتحف الآثار بنابولي



صورة ٨١

لوحة موزايكو تصور ثيسوس والمينتاوروس ومجموعة من اهل كرييت موجود
بمتحف الآثار بنابولي



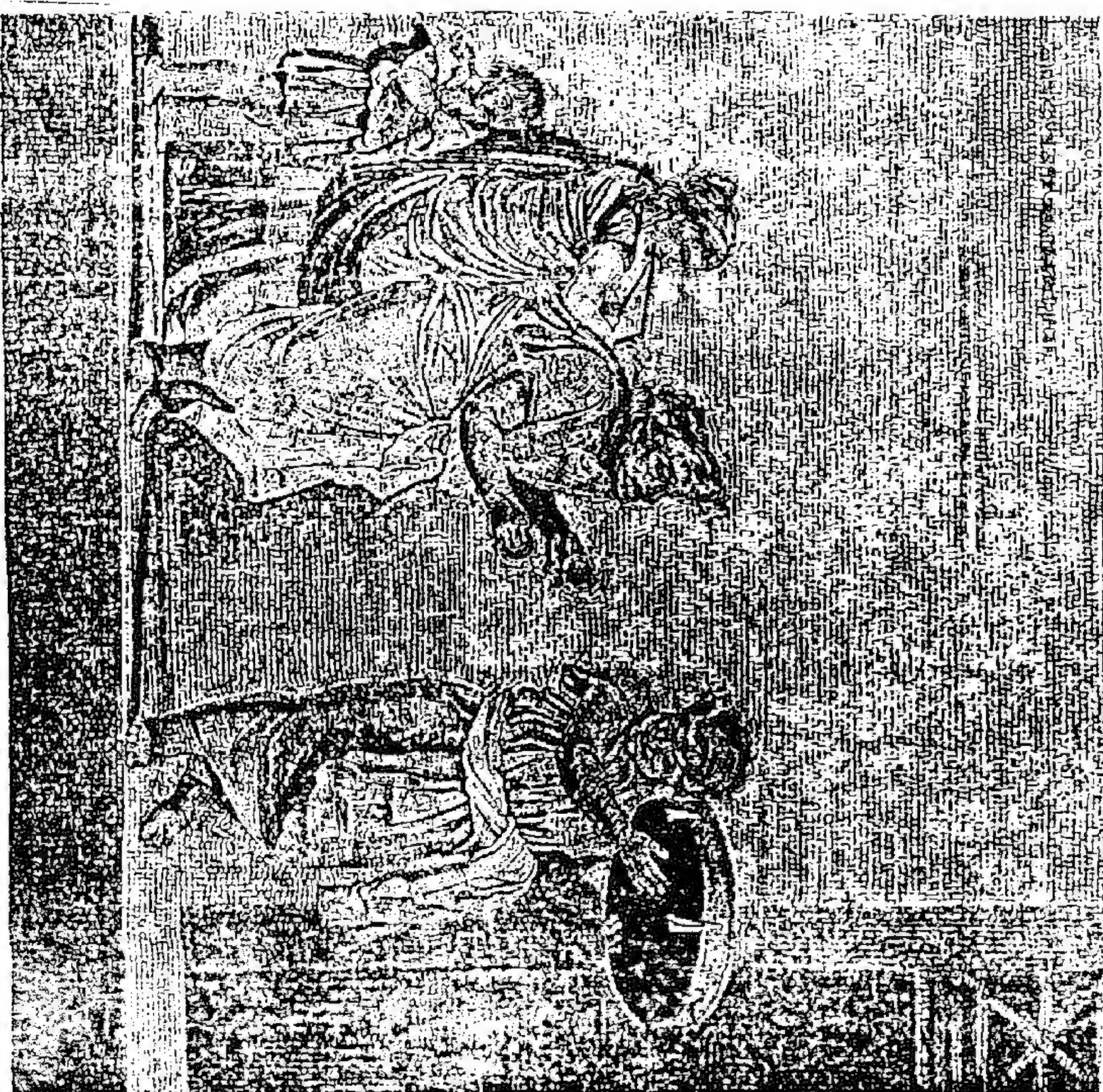
صورة ١٨٢

ثلاث لوحات من الموزايكو تصور البيئة النيلية بما فيها من طيور وحيوانات
وزواحف موحودة بالمتحف القومى ببنابولى



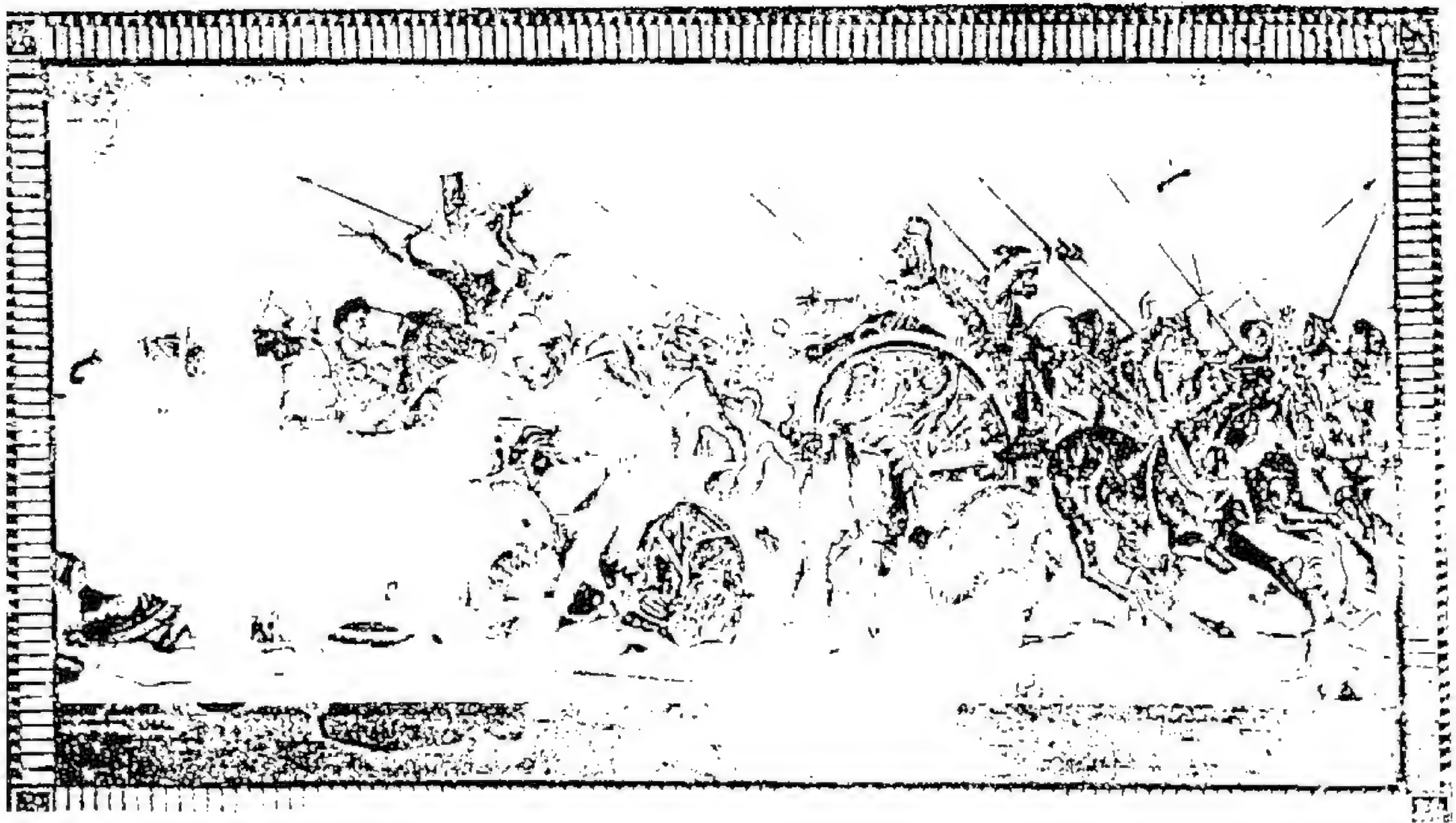
صورة ٧٤

لوحة مورايكو تصور مشهد من الكوميديا لعماد السمر، موجود في
مكتبة المتحف بابلوني



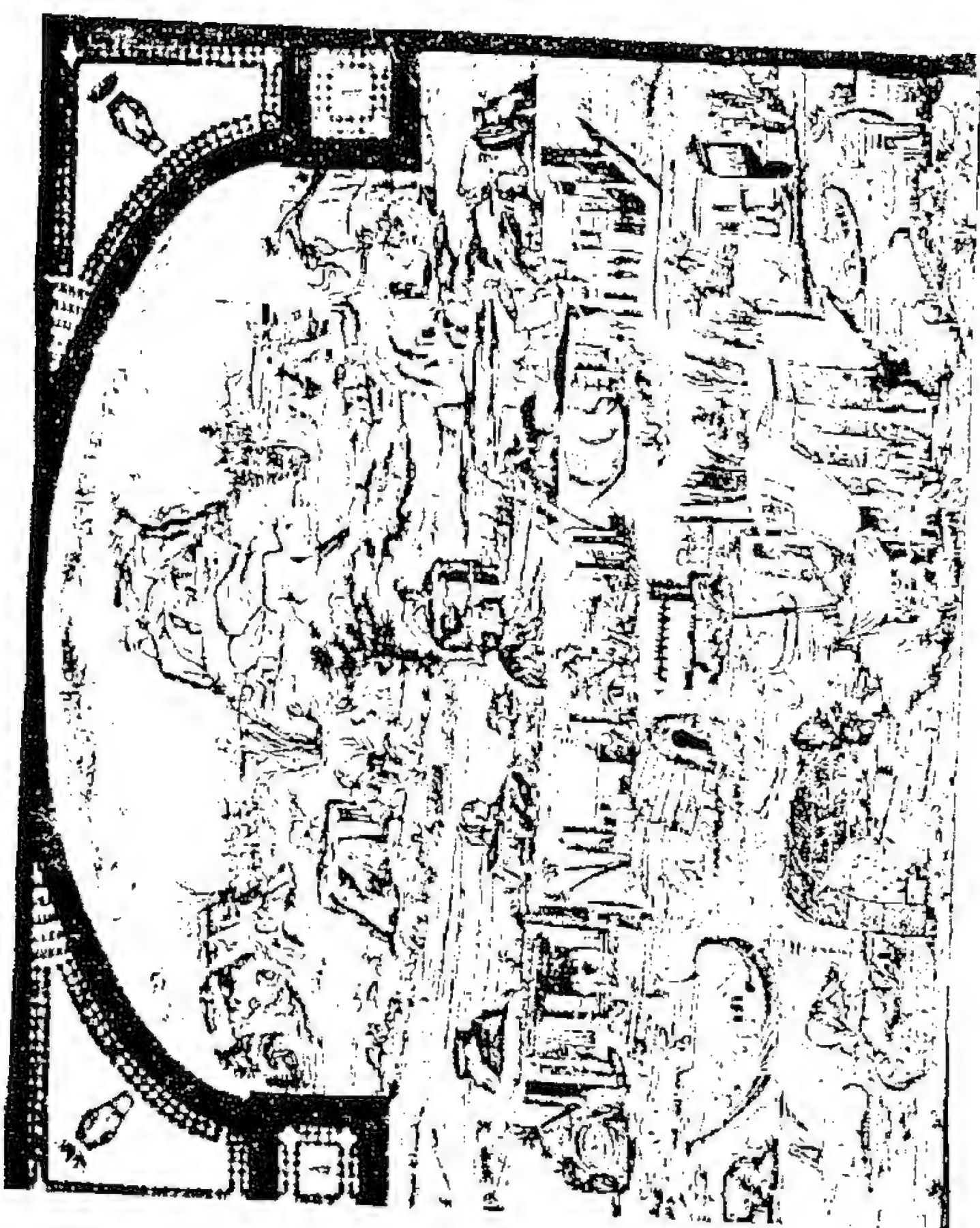
صورة ٧٥

لوحة مورايكو تصور مشهد من الكوميديا، موجود في مكتبة المتحف بابلوني

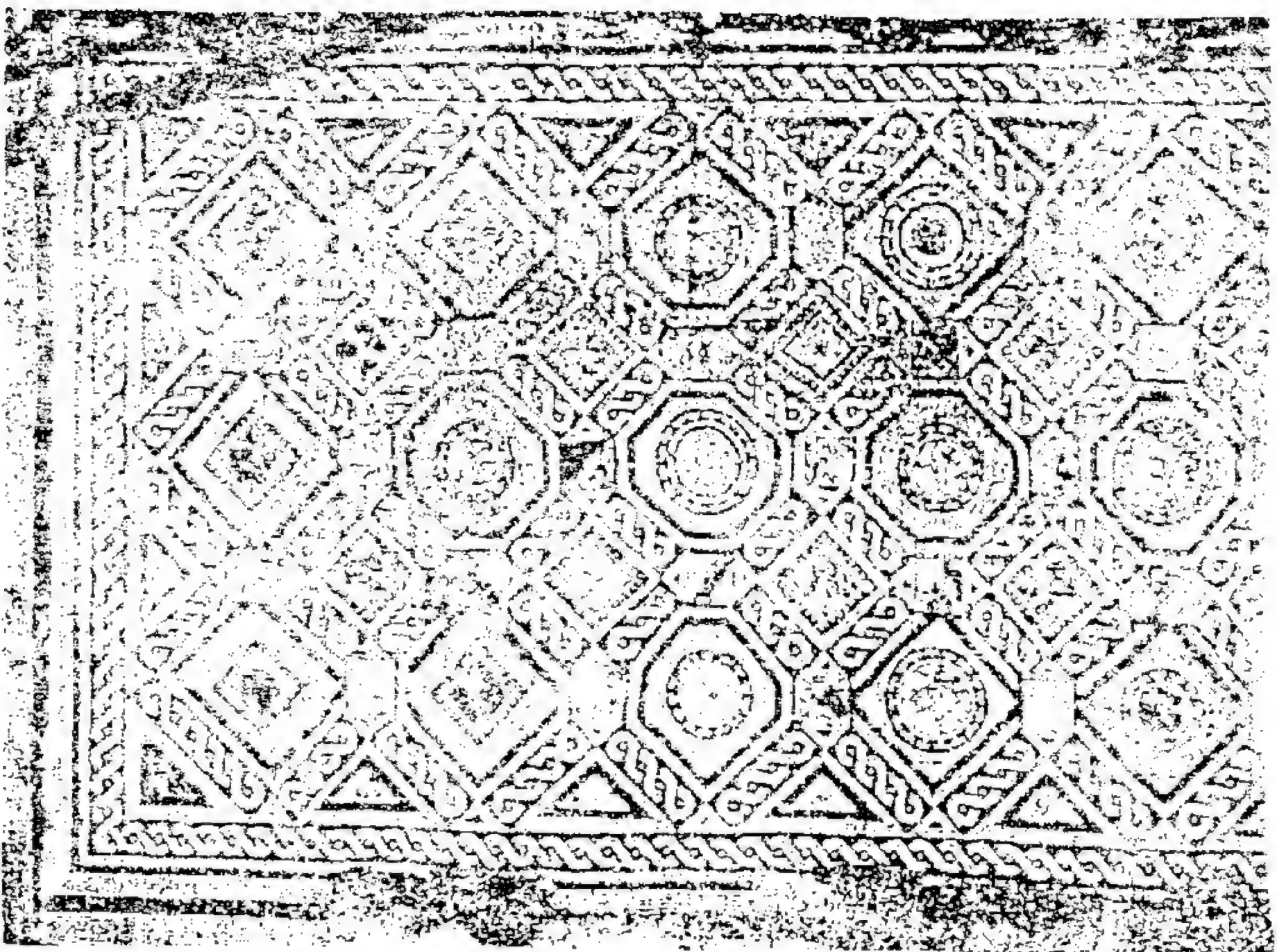




صورة ١٨٥
لوحة من مورايسكو تصور كادامبسة ولا طوير وسنا بعض الخلاصة من قبل
Nimicus في تونس

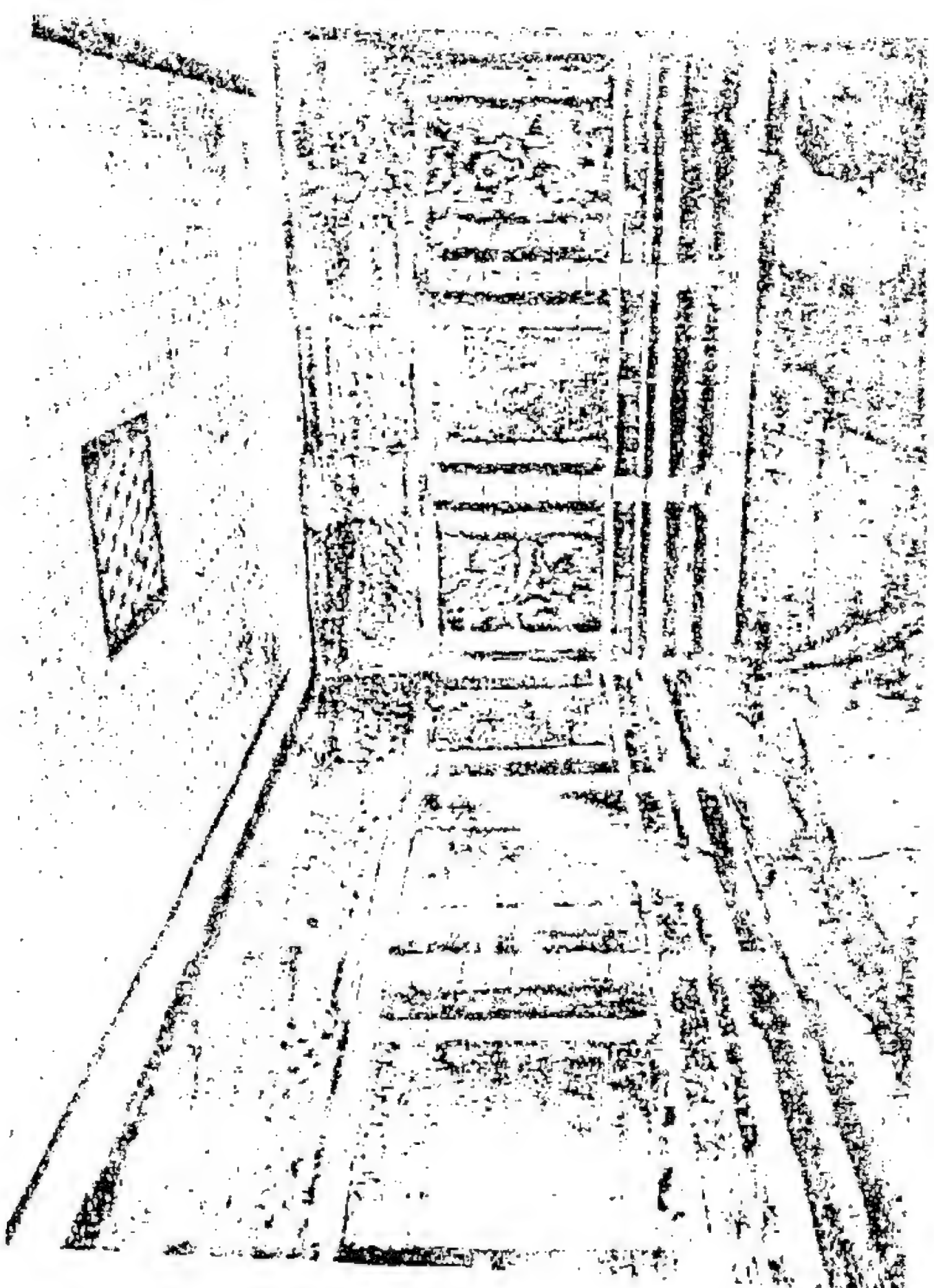


صورة ١٨٦
لوحة من المورايسكو الضحية من بالستريا تصور الطبيعة الضخمة غرافية لنهر النيل
من مورايسكو في الإسكندرية - موحدة بالصحف القومى بالستريا



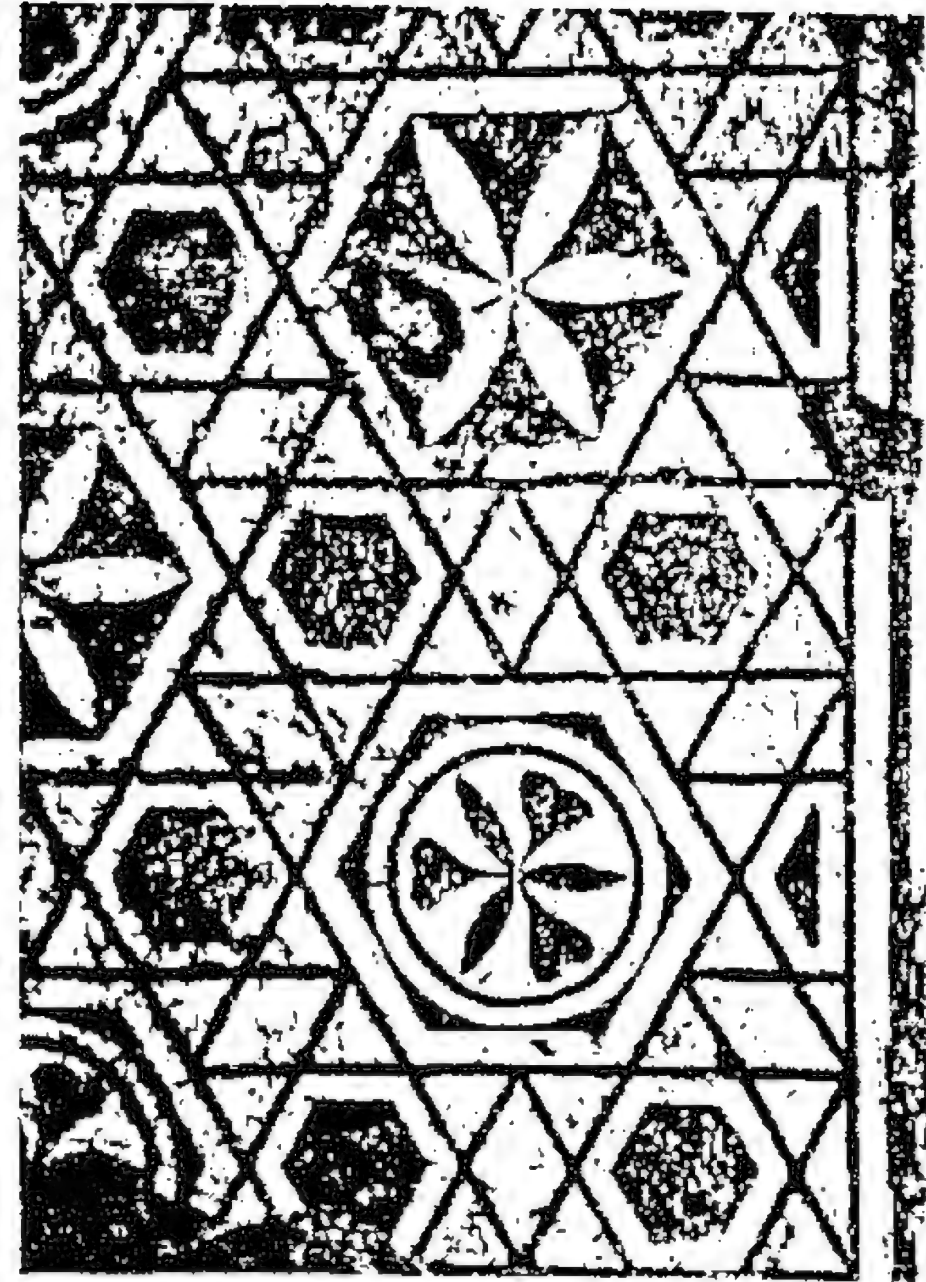
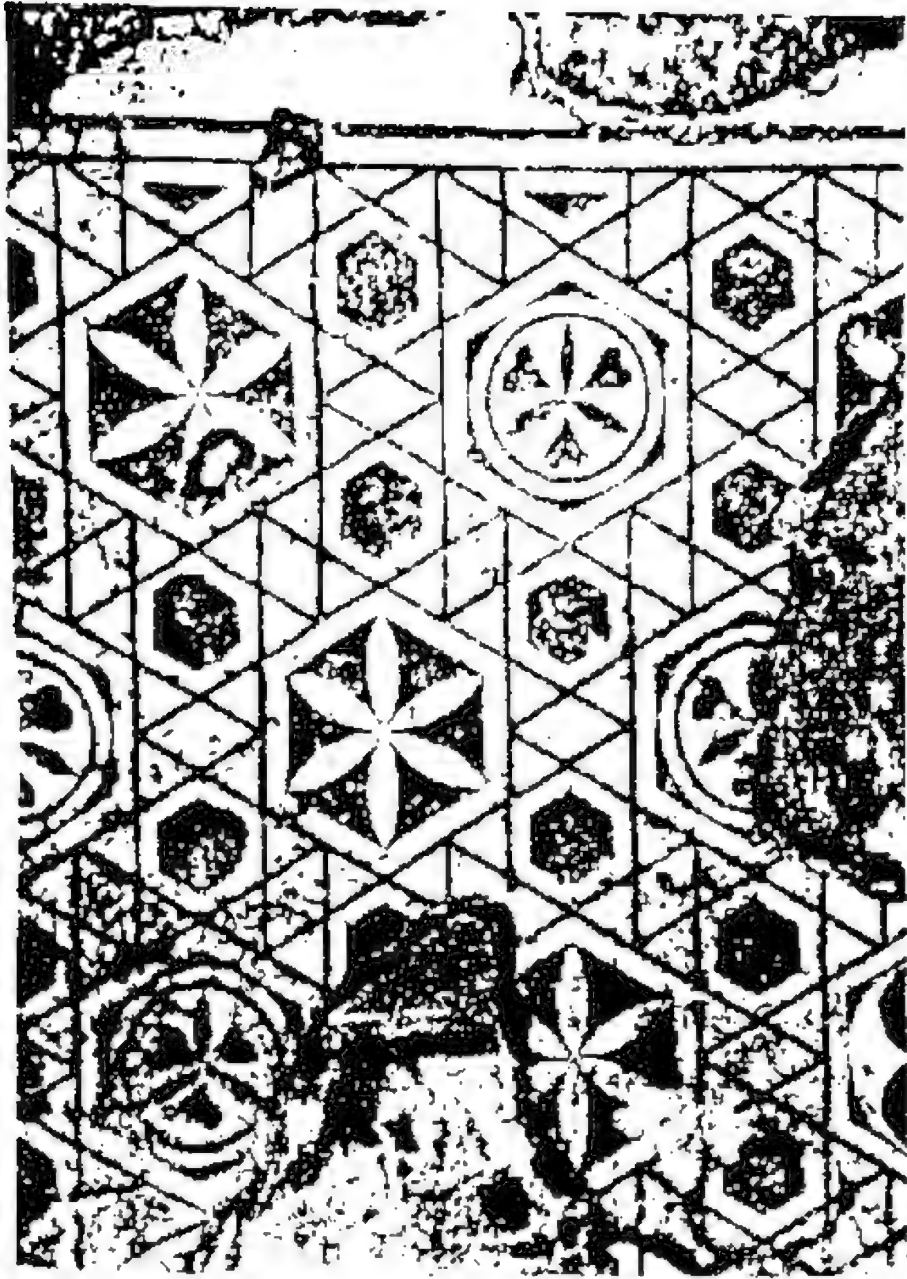
صورت ۱۸۸

لو حجة النور (نور) من المخطوطات الفارسية
 المكتبة الوطنية في باريس
 رقم المخطوط: ۱۸۸



صورت ۱۸۷

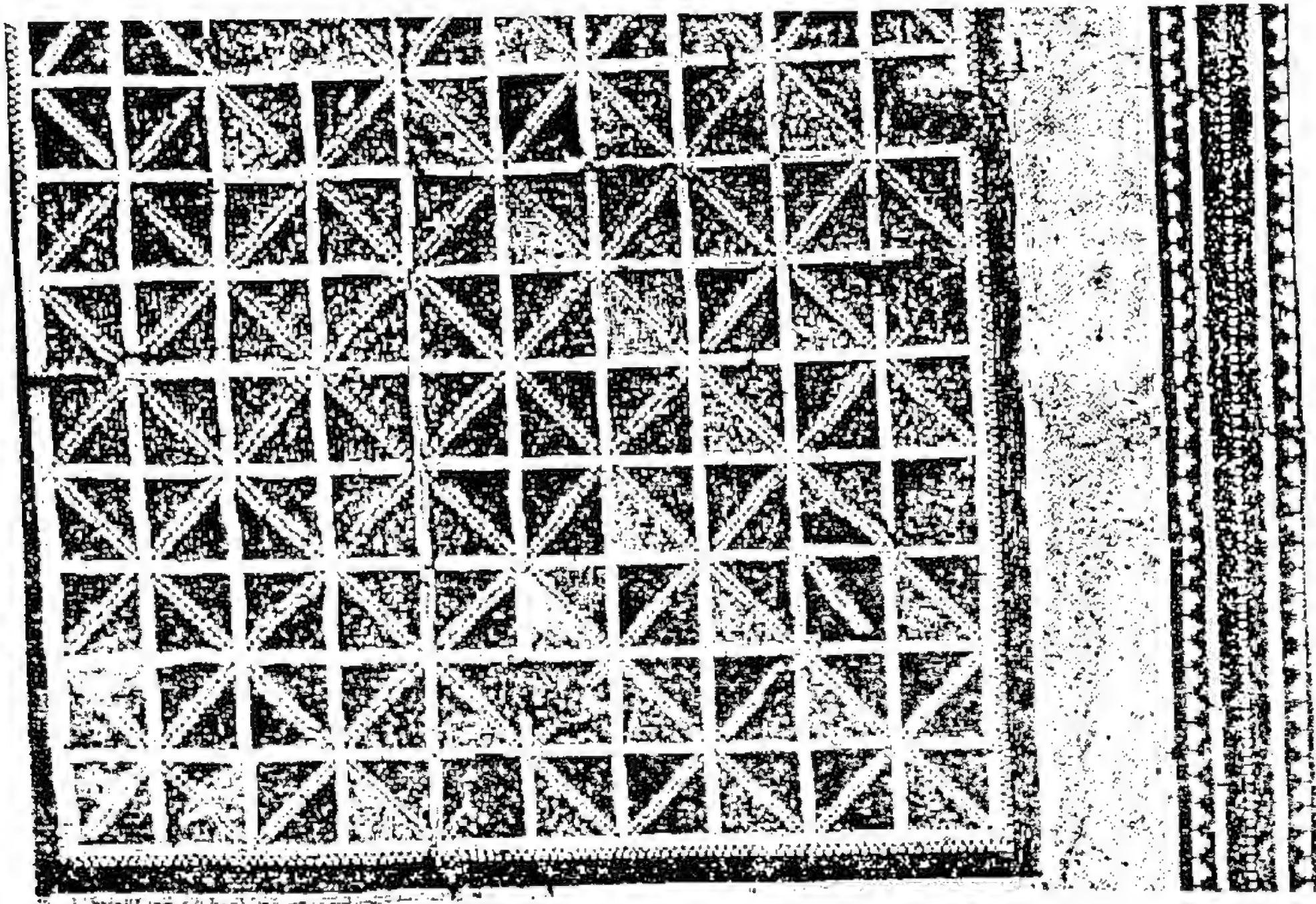
لو حجة النور (نور) من المخطوطات الفارسية
 المكتبة الوطنية في باريس
 رقم المخطوط: ۱۸۷



صورة ١٨٥

لوحة موزايكو من منزل Della Scuola del Frai in باوستيا بوضوح التعقيد

في أشكال هندسية التي سكرها الرومان



صورة ١٩٠

لوحة موزايكو من منزل Con Portico Ditufo باوستيا توضح بدء استخدام قطع

مستطيلة في tessellatum

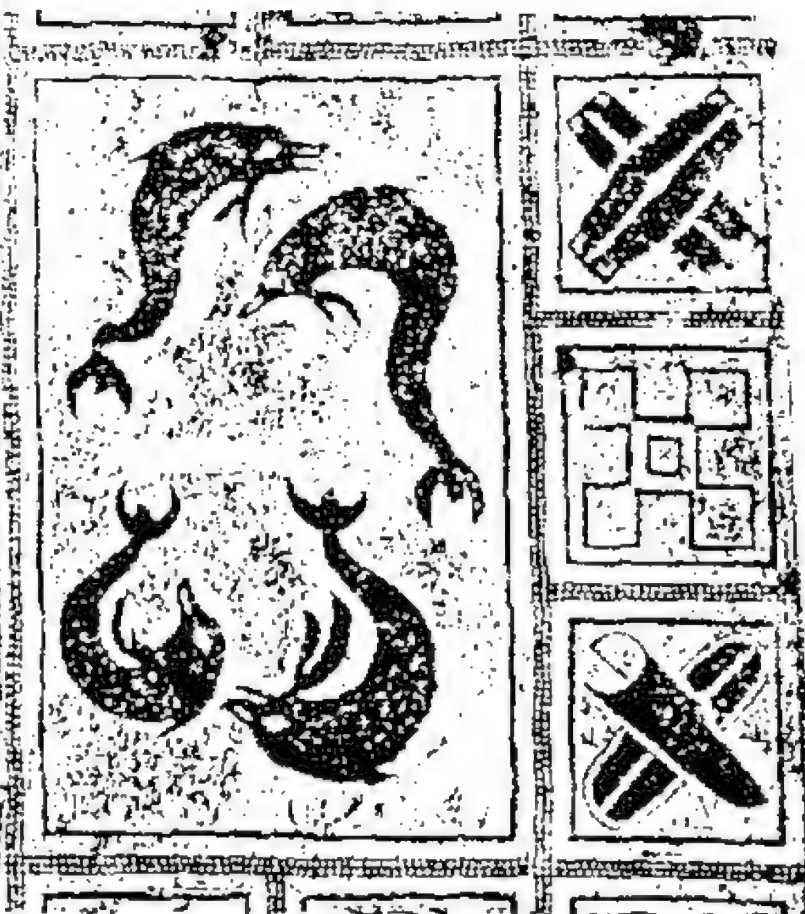
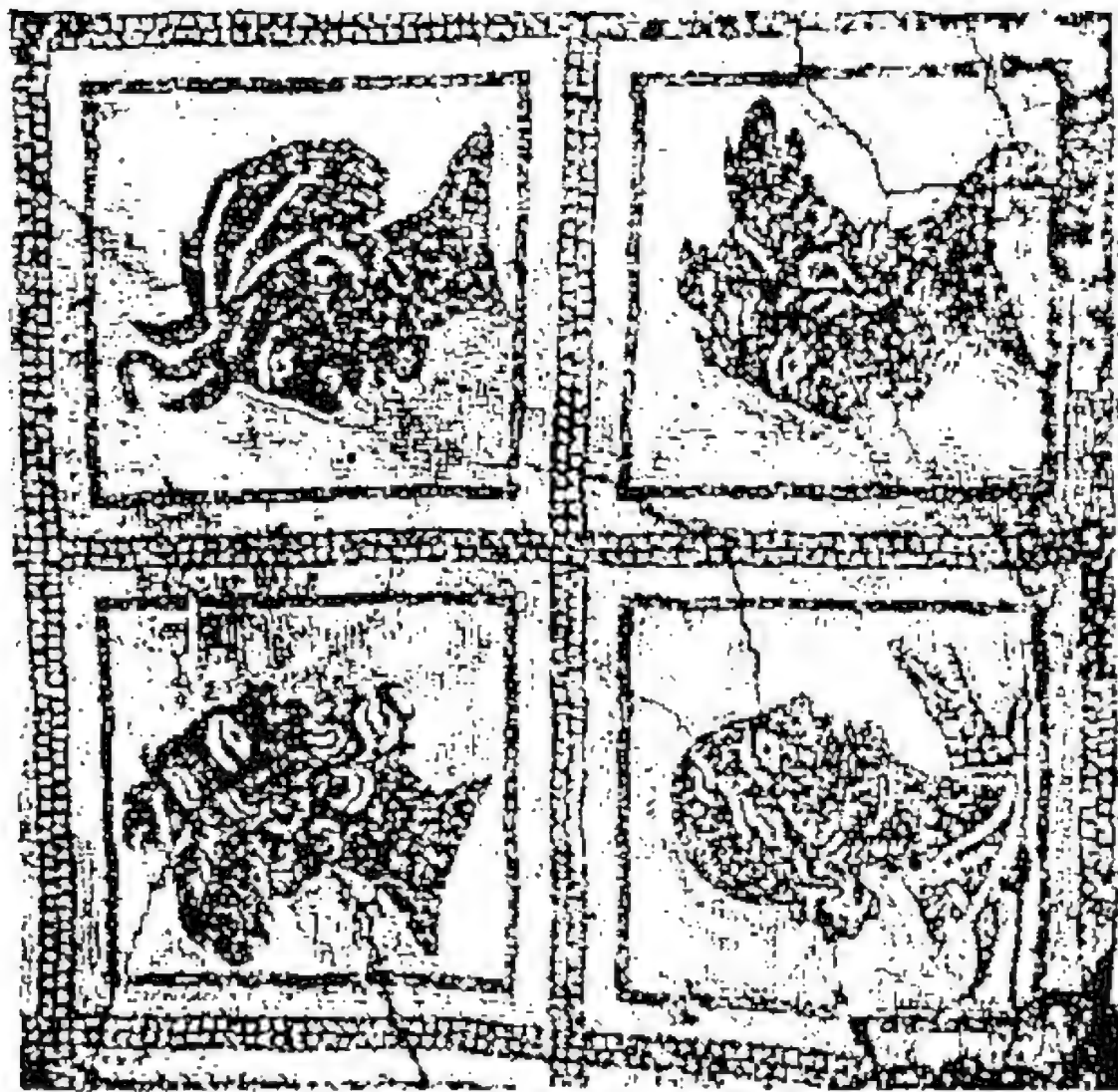
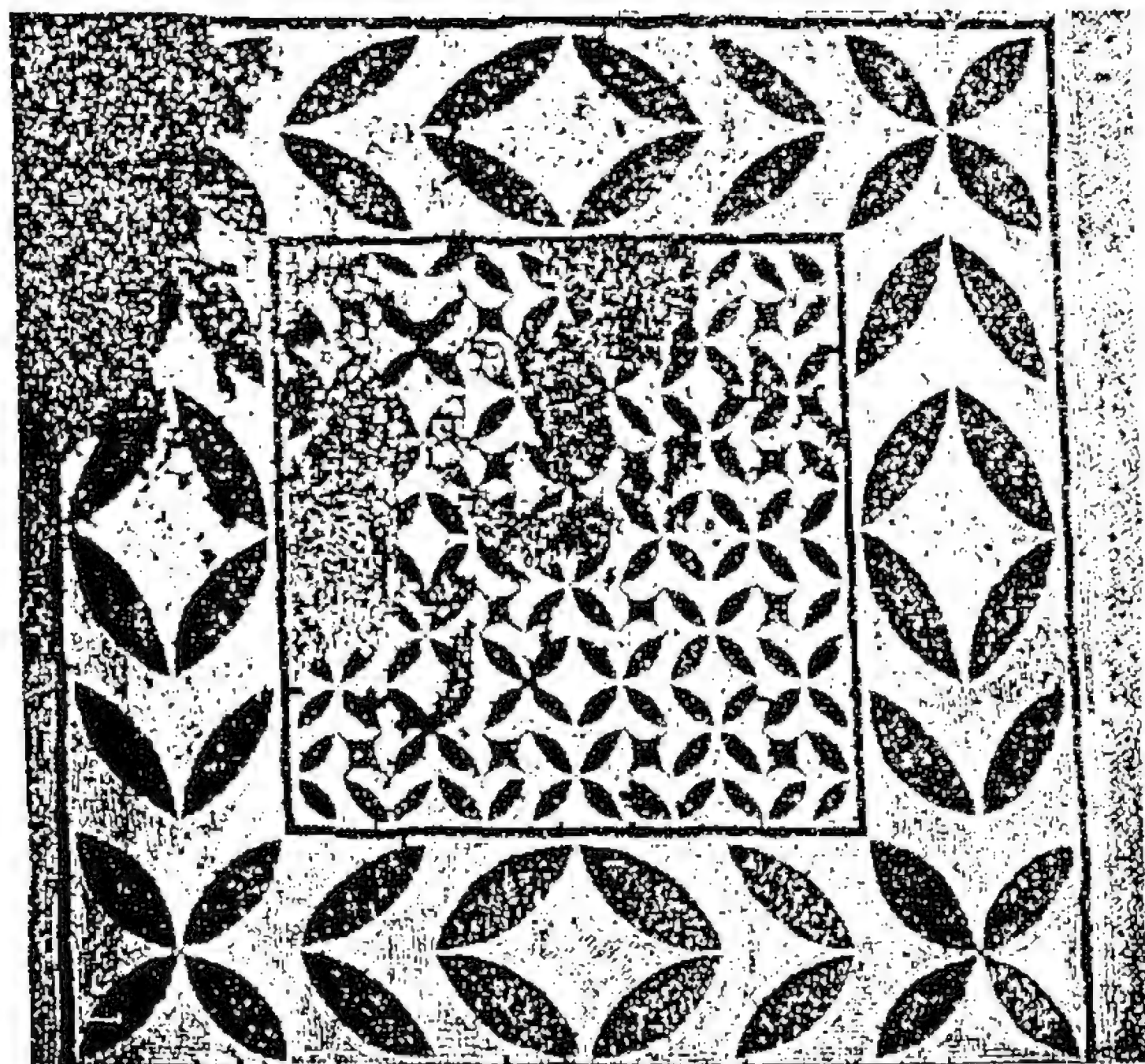


Figure 1. The Virgin Mary and the Christ Child, from the Book of Hours of the Duke of Berry, 1413-1416.

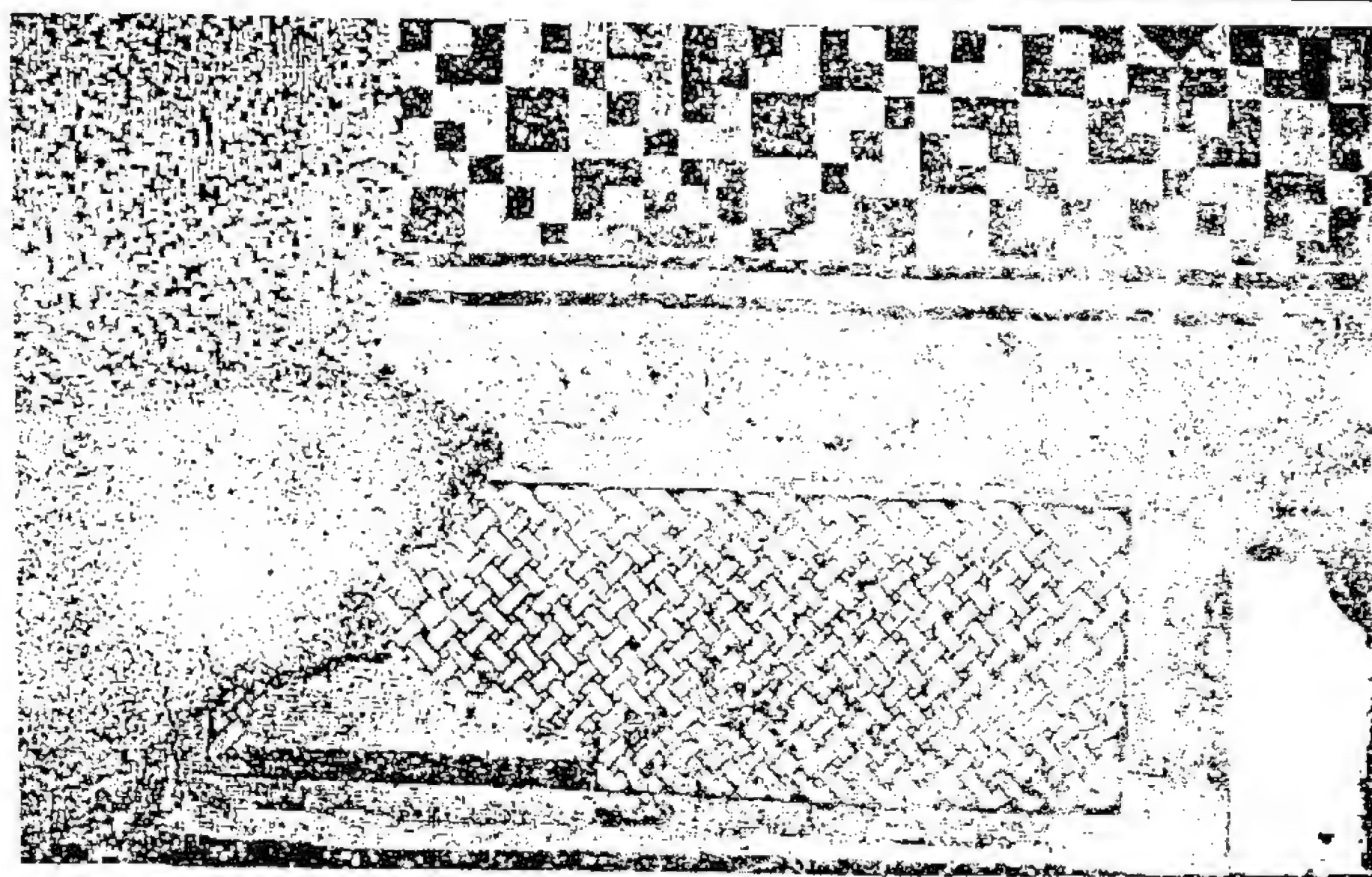


Figure 2. The Virgin Mary and the Christ Child, from the Book of Hours of the Duke of Berry, 1413-1416.



صورة ١٩٣

لوحة مورايكو بفمزل Fulminate - أوستيا مزخرف بعناصر نباتية مع وجود الـ
emblem أيضا بعناصر نباتية تشكيفية.

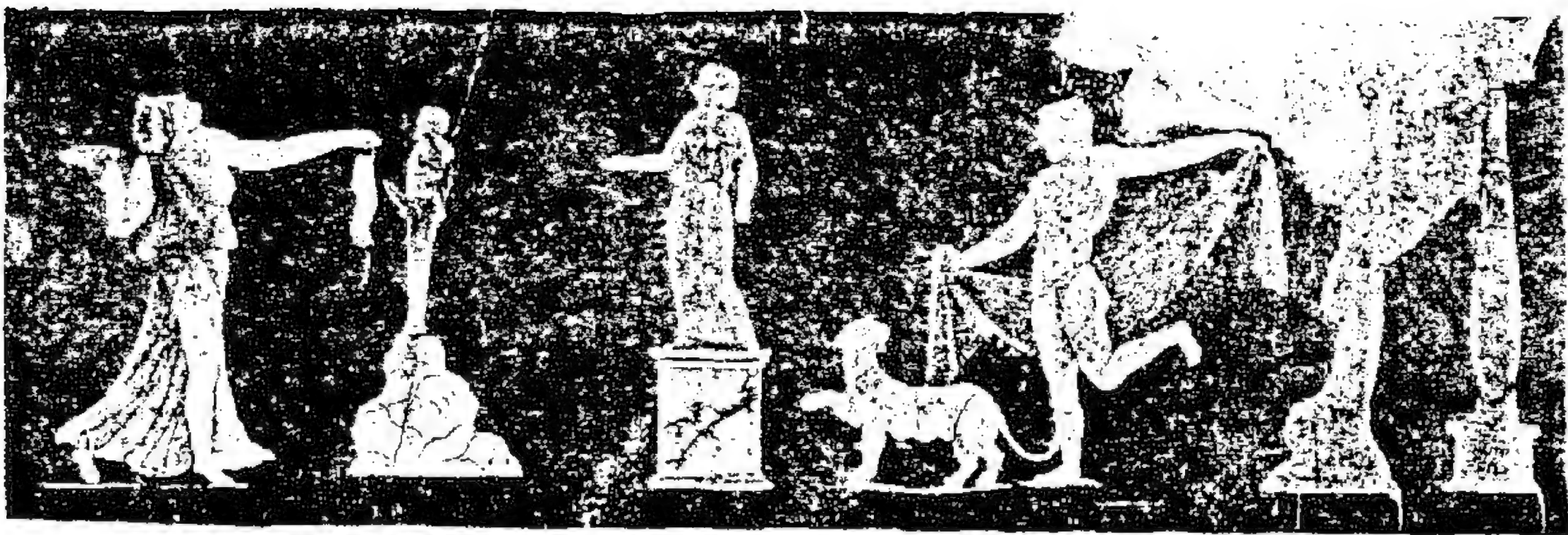


صورة ١٩٤

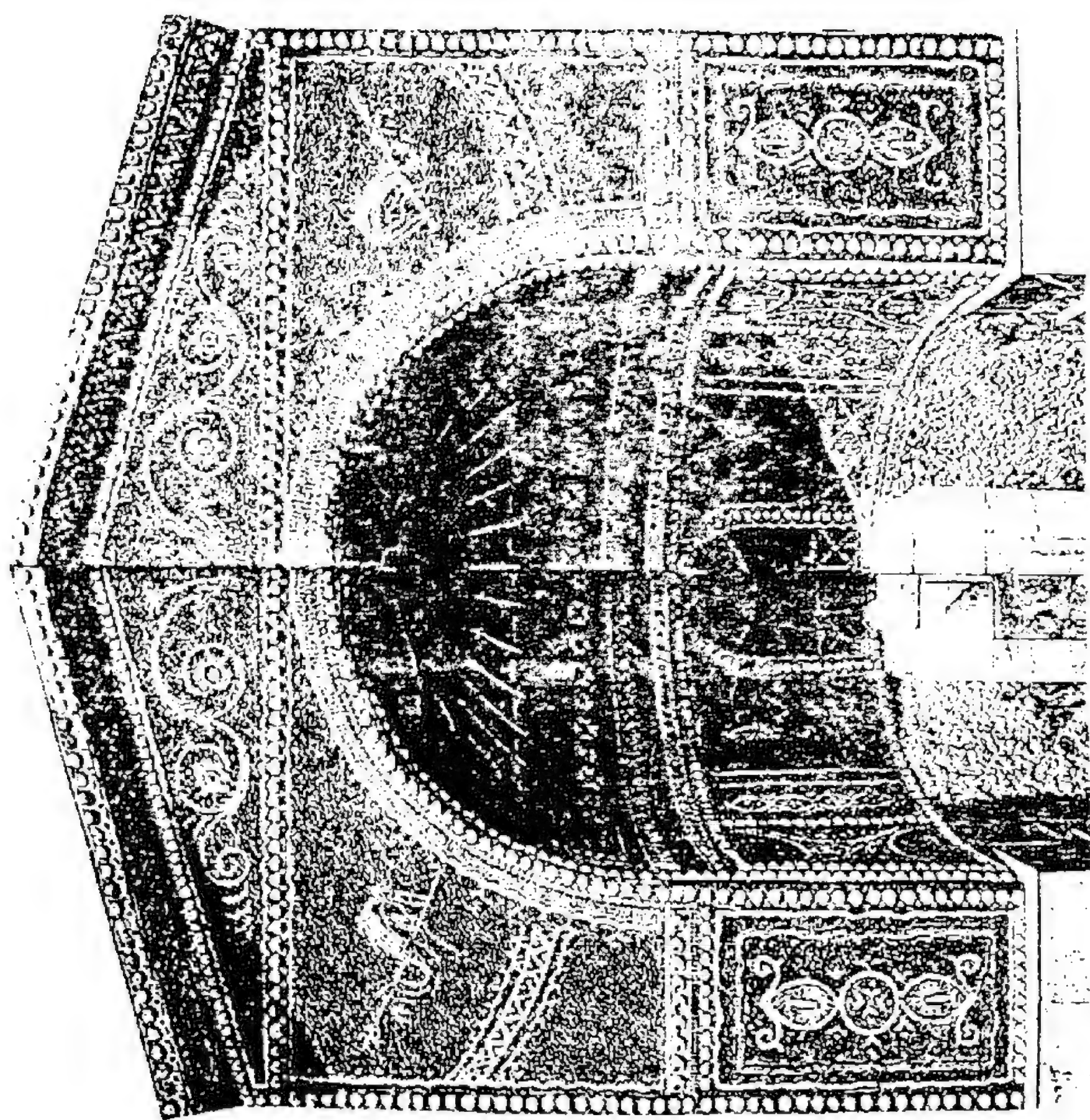
لوحة مورايكو بفمزل Fulminate - أوستيا مزخرف بعناصر هندسية مركبة مع
المرجع والجذيلة كعنصر زخرفي، سوحد نكل اللوحة



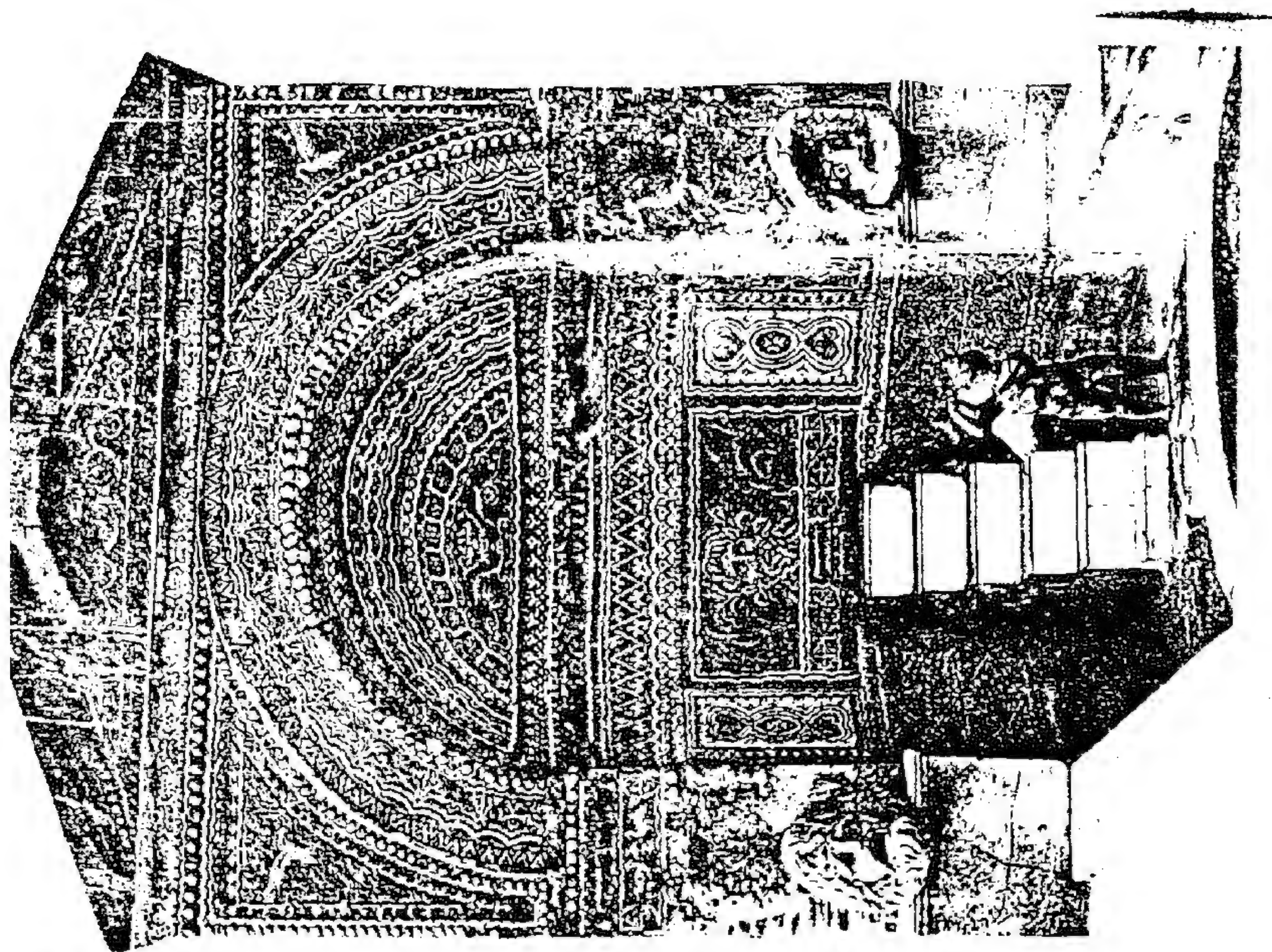
صورة ١٩٥
لوحة في الجبل كالتشيد صنع يد النجاران وتمثال قنوس وهي تجلس المصطفى من يومئذ



صورة ١٩٦
لوحة موزايكو فيما يحرف بأسلوب الترسيع المرمي لتزيين الجدران وتمثل الحلقة
الديونيسية



صور ١٩٧٥



1925, 1926

Fontana في نوبس والمزخرفة
grande في منزل الكبير
ميكال

والمساء من الأحياء والمعلومة والزجاج بالإحسانة للفقير القيم الصحريّة



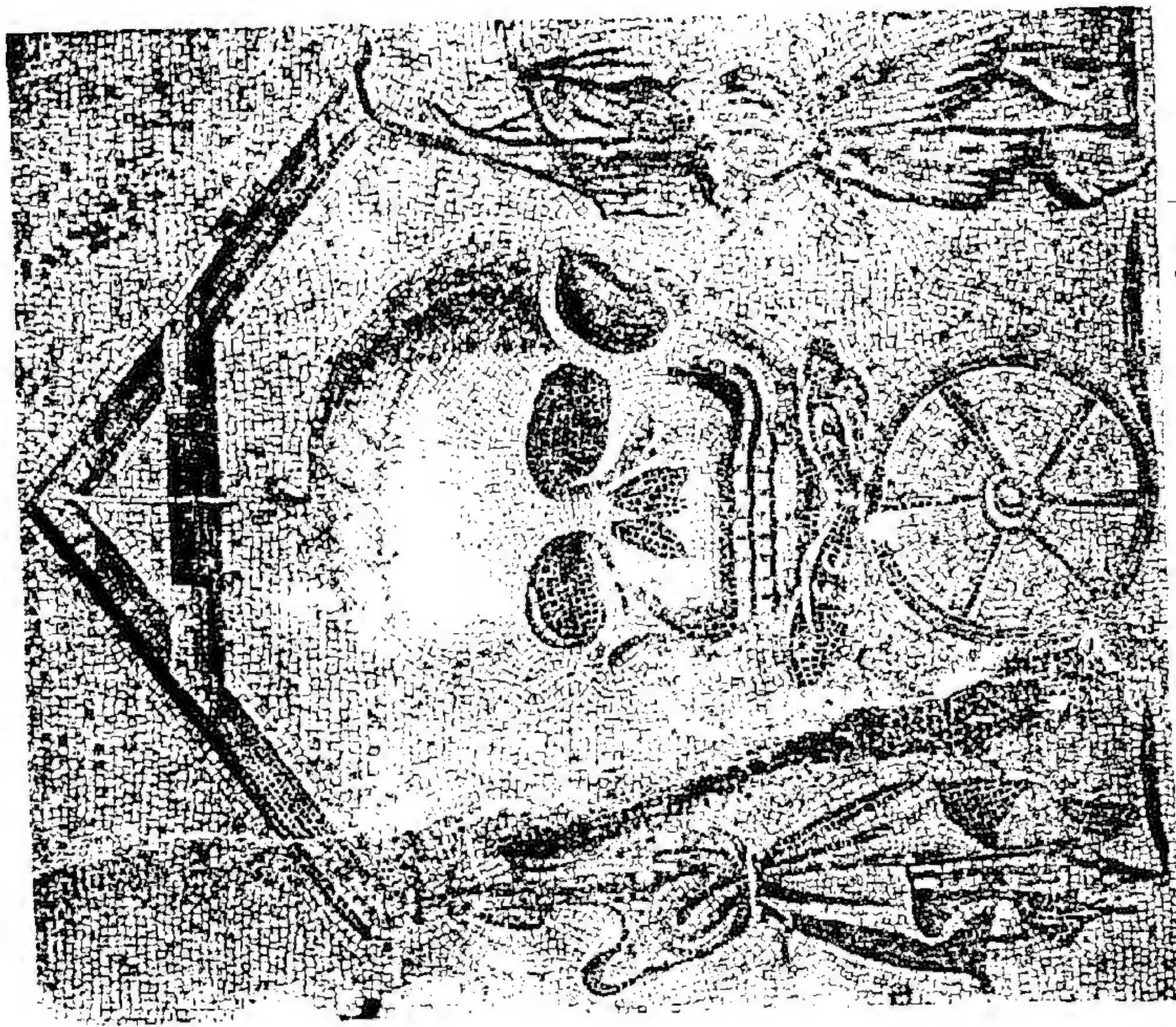
صورة ٢٠٠

لوحة موزايكو بوضوح سيدة في أوسط العمر شكلت اللوحة الرئيسية في لوحة
الموزايكو، المصنوعة بـ tessellatum



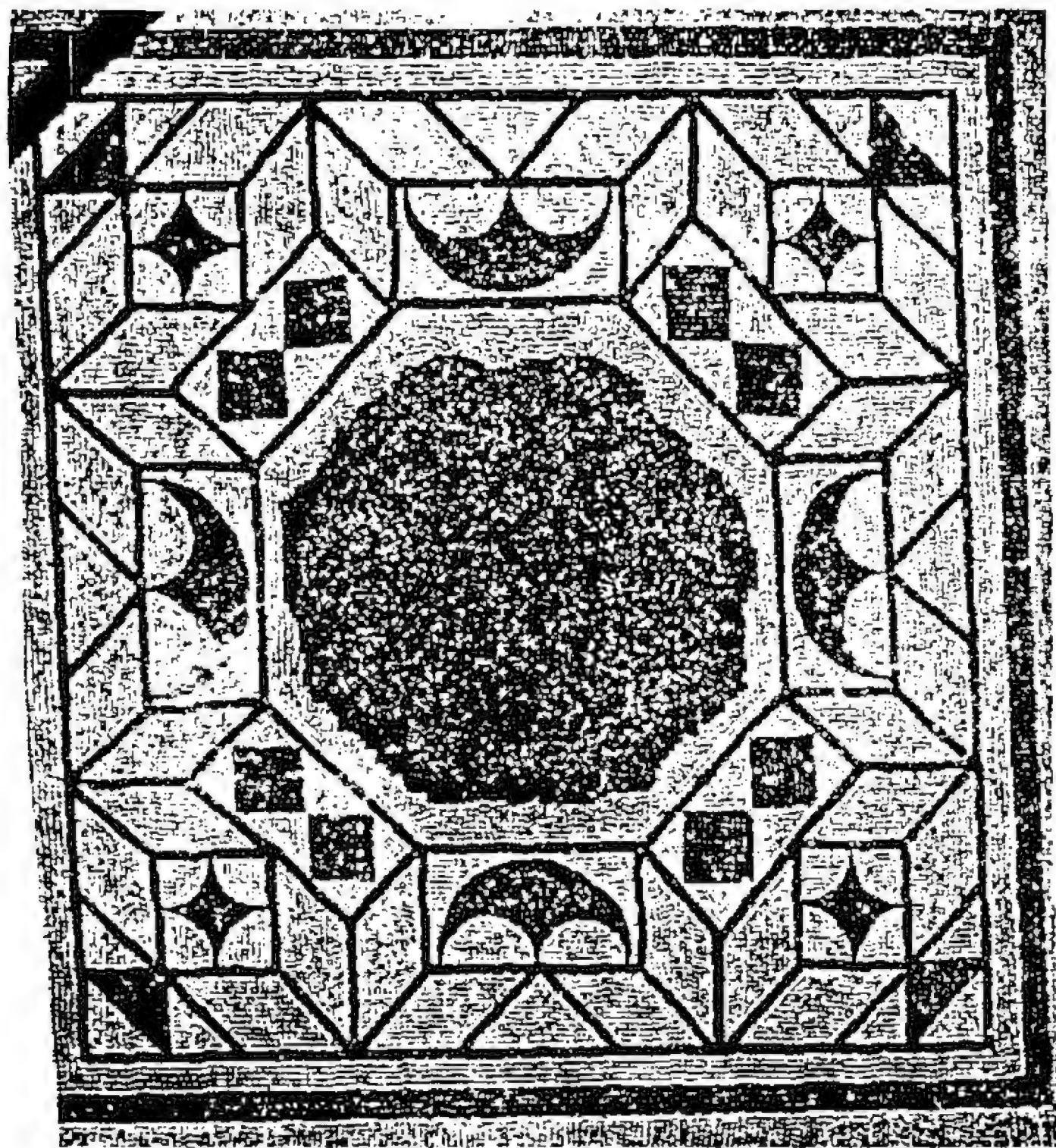
صورة ١٩٩

لوحة موزايكو من منزل الشاعر الشراحي في بومبي مصنوعة بـ tessellatum
الطون وتشمل الاستعداد للتحليل في أما ساقيرية



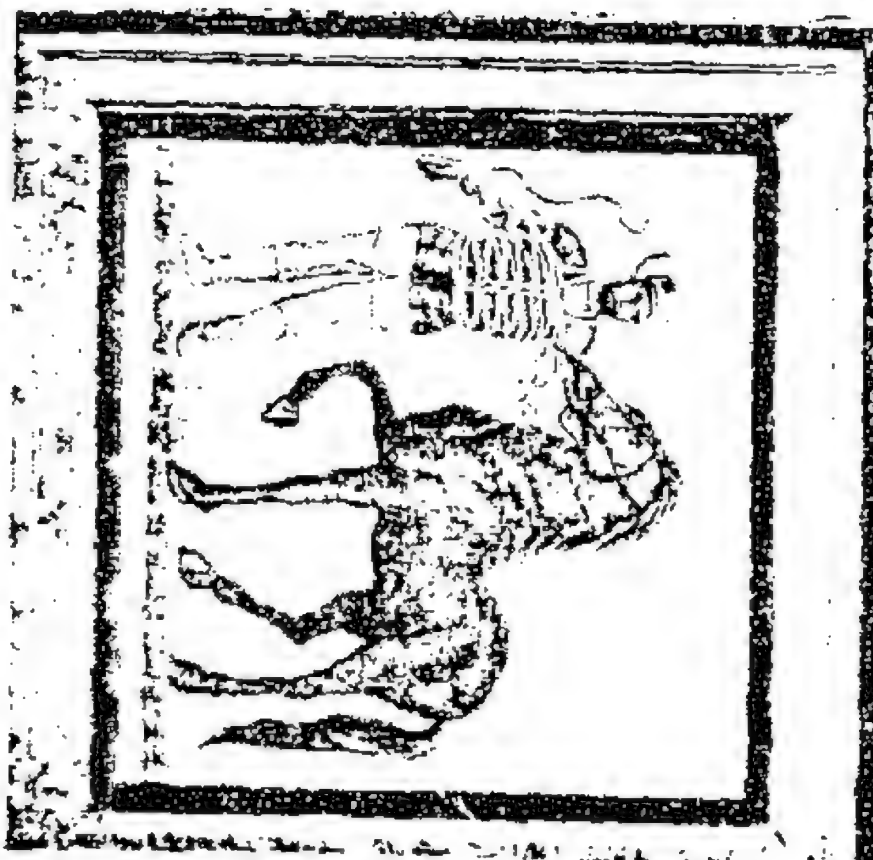
صورة ٢٠١

لوحة موزايكية كانت تزين أرضية منزل وتصور لحظة الموت من يوحنا



صورة ٢٠٢

موزايكو مائيدس والثمود من منزل Apuleius بازسليا يوضح الابتكارات الرومانية الجديدة في الأشكال الهندسية



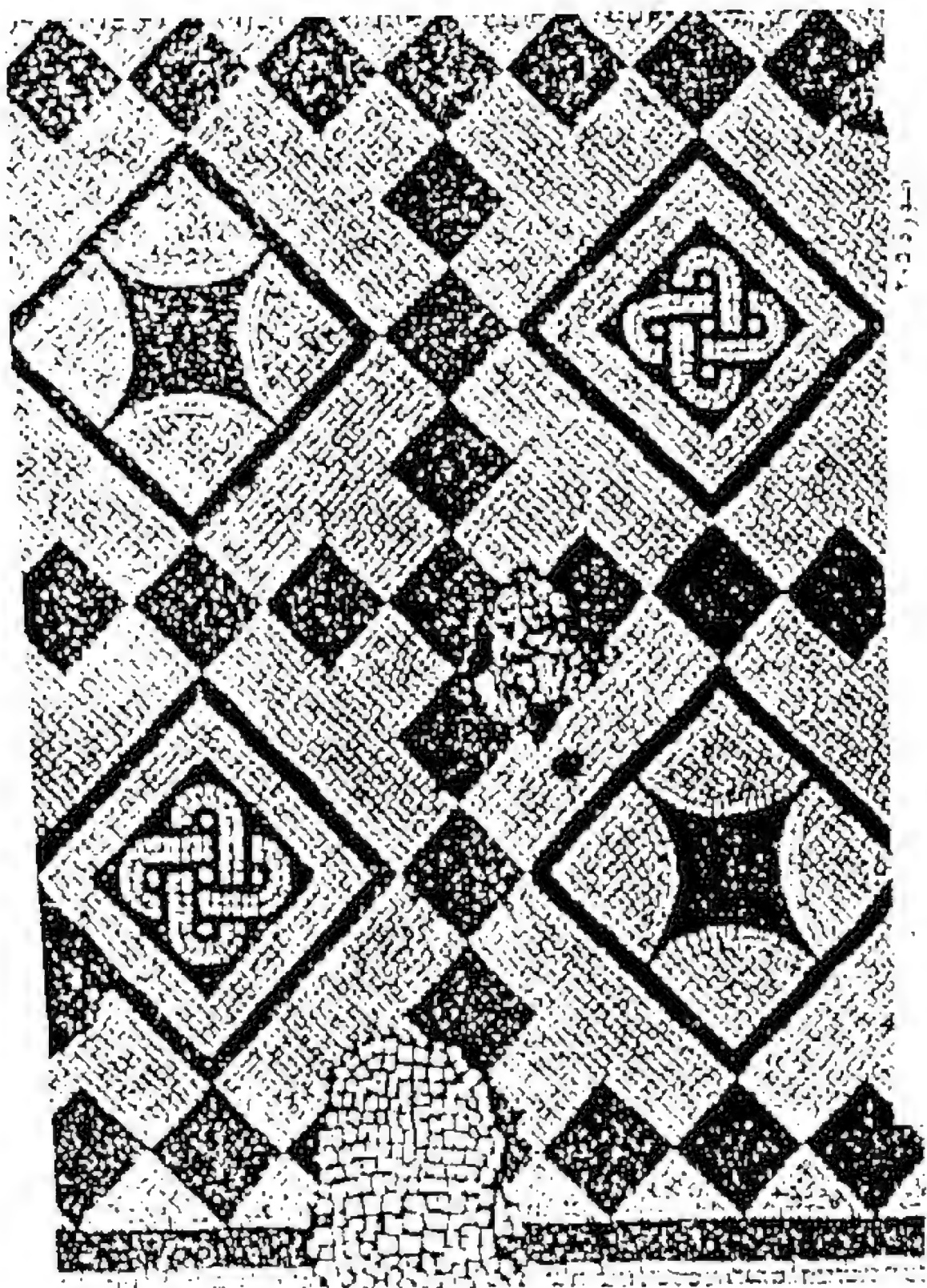
صورة ٢٠٤

شالات لوجيات من العوزة في بيتين الأبيض والأسود، نقش مدرج في المسير لك
المسجد القوي من بوسا



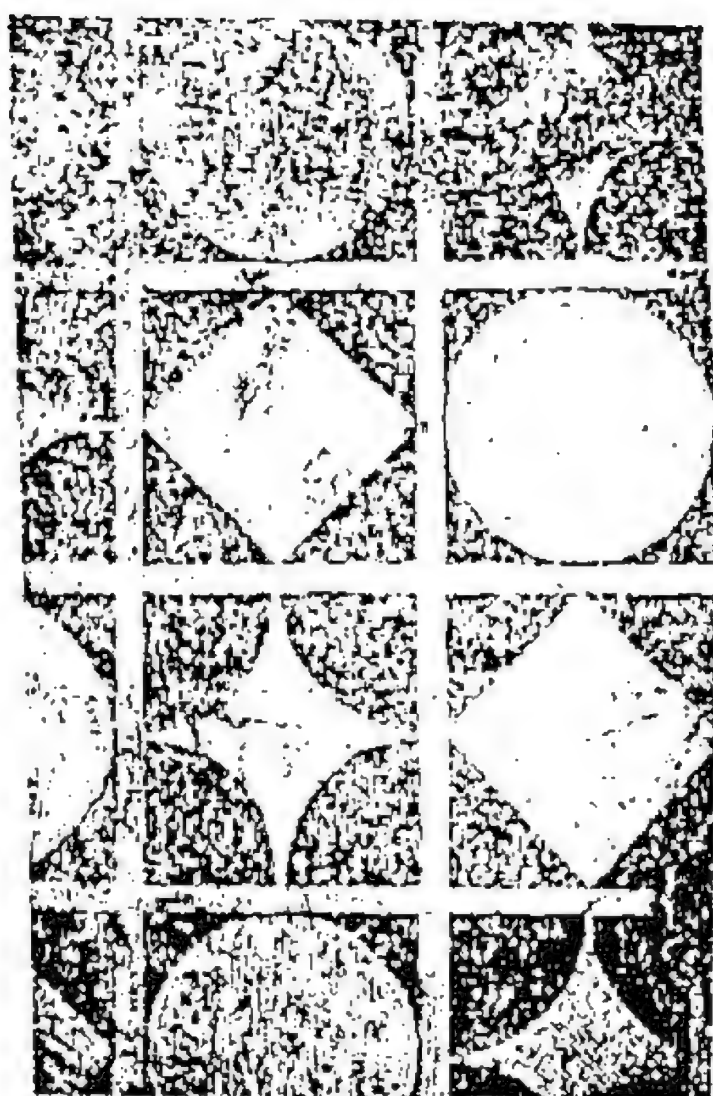
صورة ٢٠٢

توحة الموز اليكو العلون من قبيلا مدر بيان بيتيولي ونصوور الكنتا اورو س يسمطاد
الحيوانات الضاربة



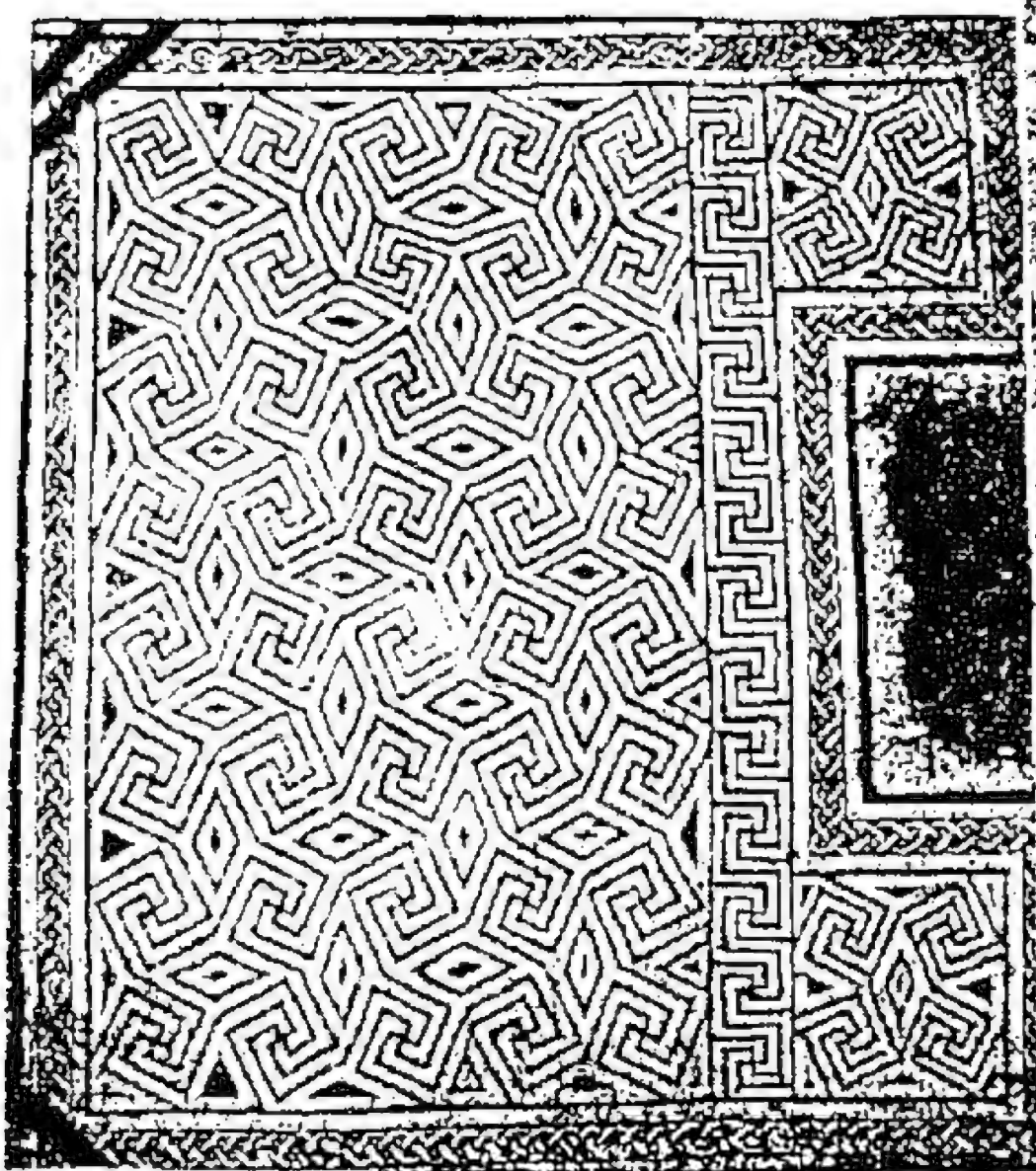
صورة 2-2

لوحة موزايكو منفذة بالأسود والأبيض والفسيفساء من الحصى المكشوف
بأوسيتا توضح التطوير في استخدام العناصر الزخرفية



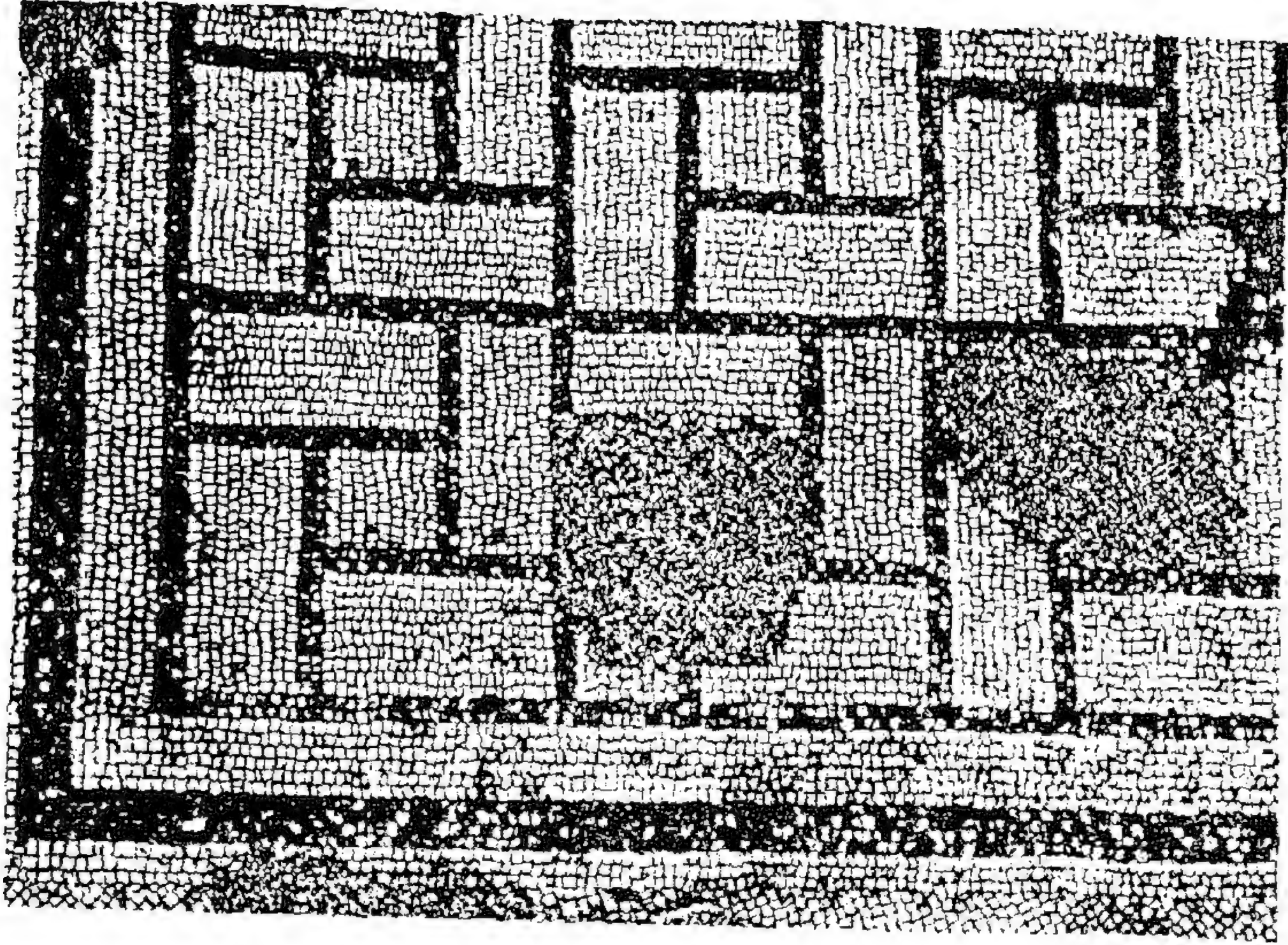
صورة 2-1

لوحة الموزايكو من حمامات ميترافي أوسيتا توضح قدرة الفنان الروماني على
استخدام قطع الفسيفساء لتقليد الموزايكو البعد بالفسيفساء المعاصرة



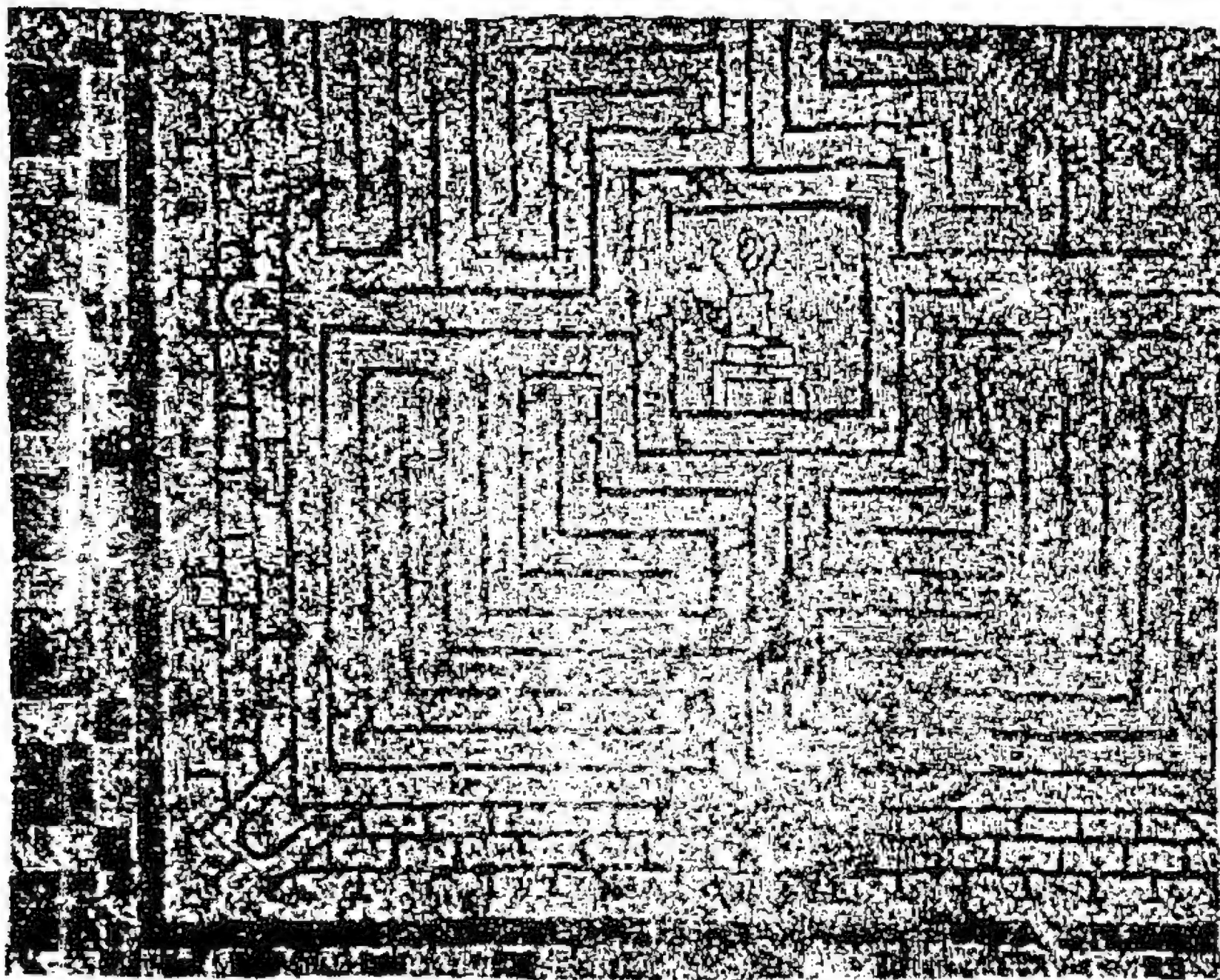
صورة 2-3

لوحة موزايكو معماري في أوسيتا توضح الاستخدام الجديد للشكل المائل



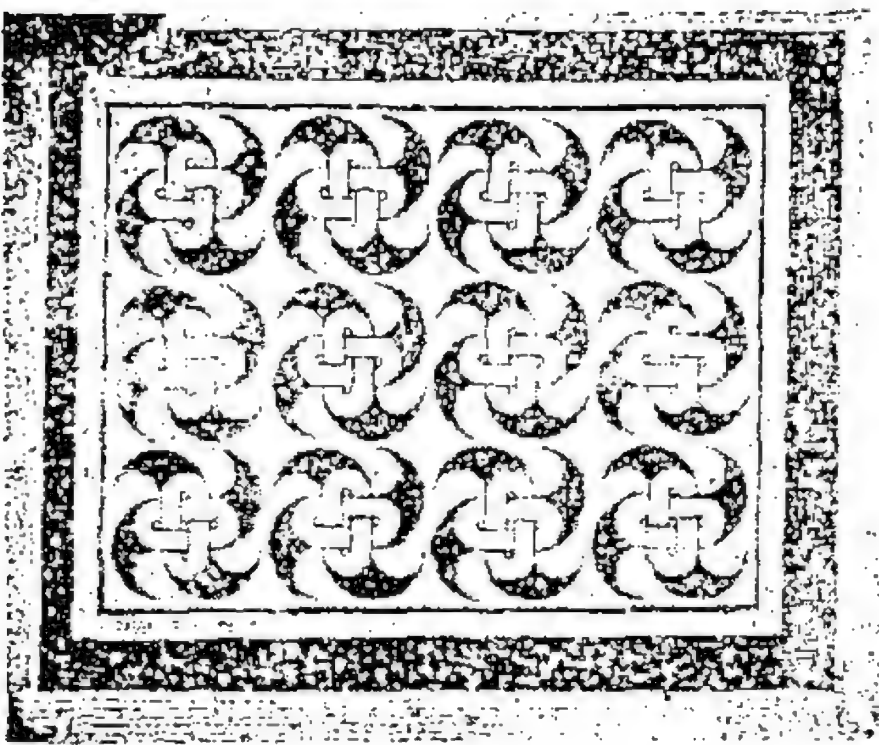
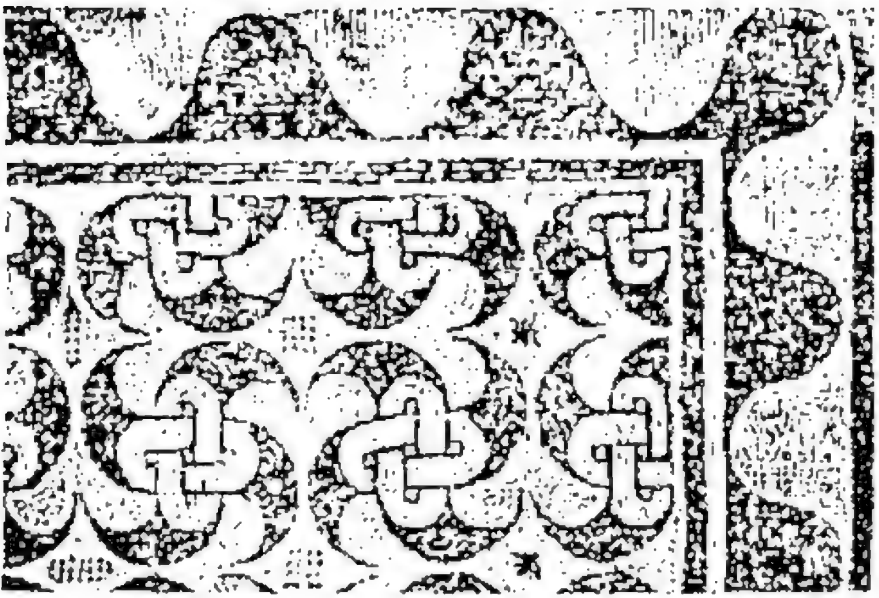
صورة ٢٠٨

لوحة من الموزايكو من حى ربات الشعر والموسيقى المنفذ باللونين الأبيض والأسود وتوضح استخدام الخطوط لتكوين أشكال هندسية



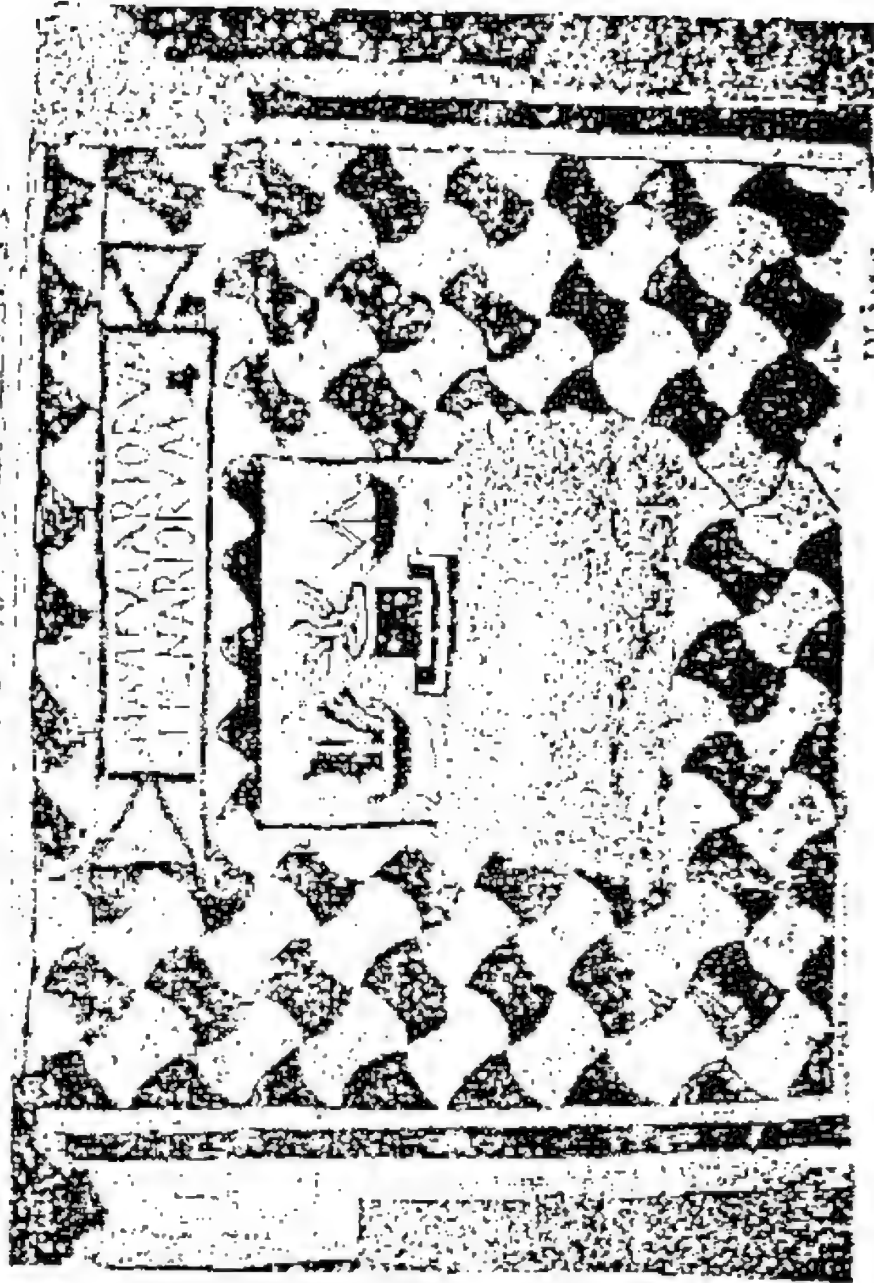
صورة ٢٠٩

لوحة موزايكو منقذة بالأبيض والأسود من القصر الإمبراطوري بأوستيا توضح استخدام الخطوط لخرقة اللوحة كلها مع تكوين لوحة رئيسية في الوسط



سورج ١٧٧

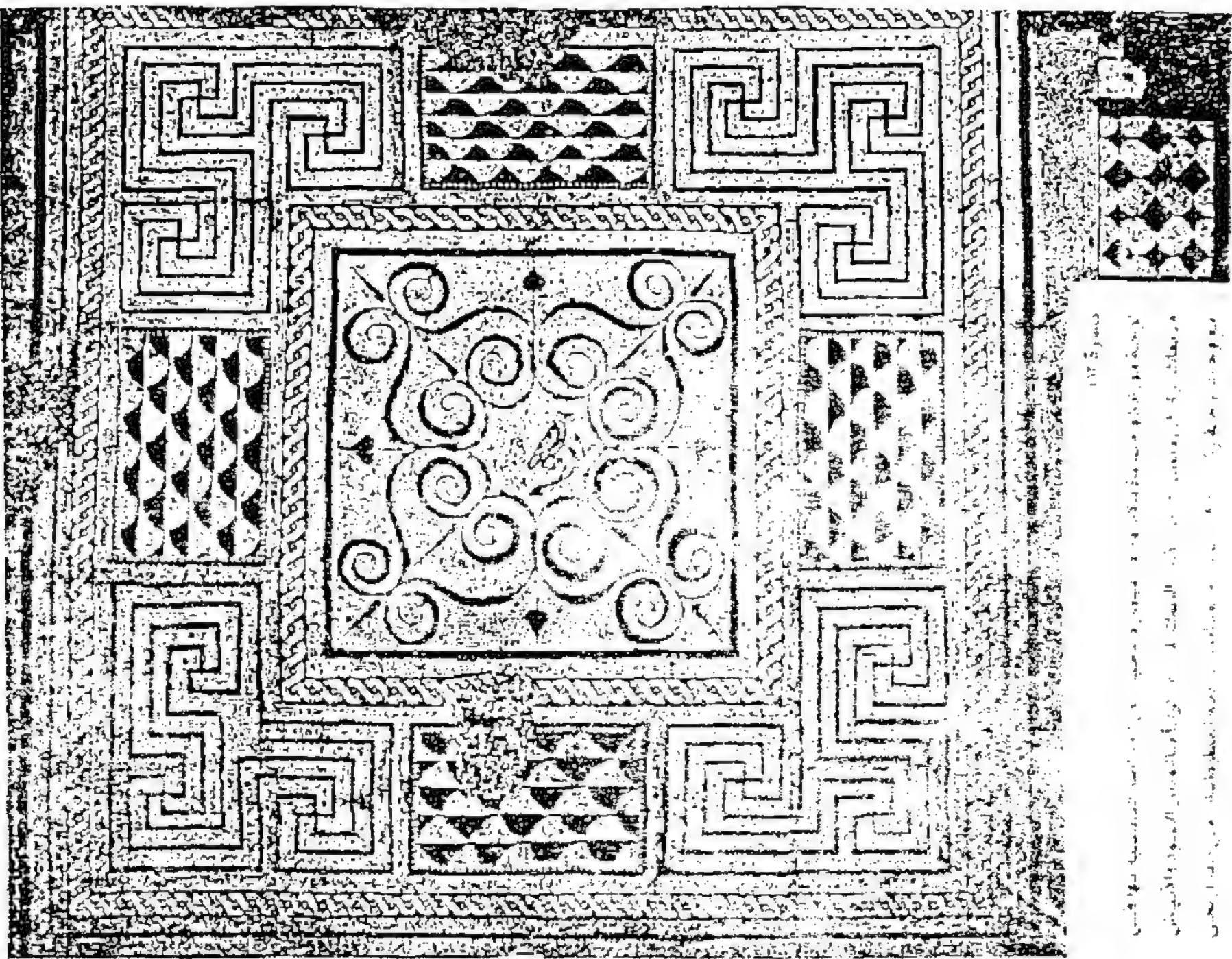
من السجاد الإيراني القديم، القرن السادس عشر، إيران



سورج ١٧٨

لوحة سورليكو من قاروم (Corrazi) توصف استخدام عنصر النجمة الزردية

من السجاد



سورج ١٧٩

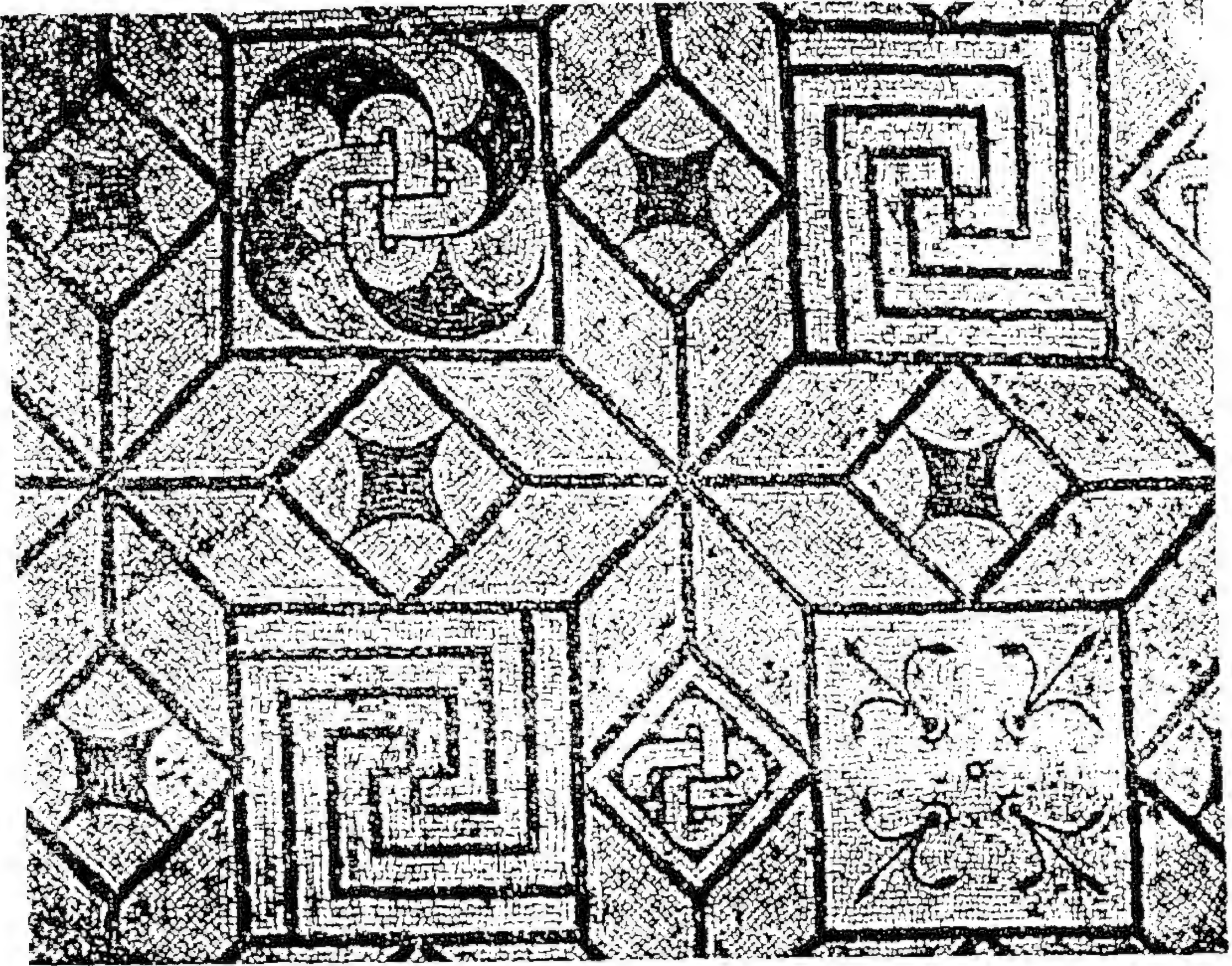
لوحة سورليكو من قاروم (Corrazi) توصف استخدام عنصر النجمة الزردية

من السجاد

من السجاد

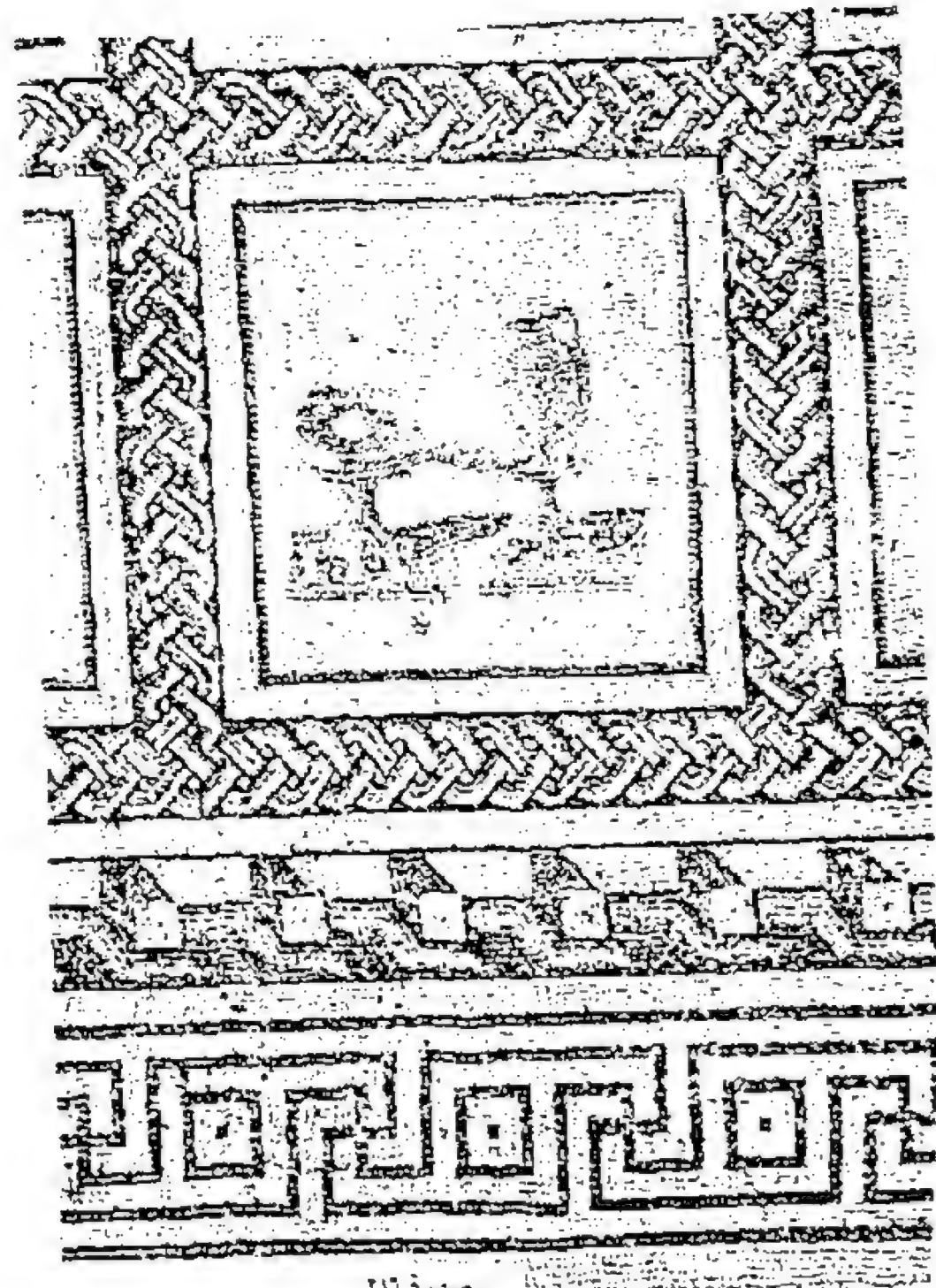
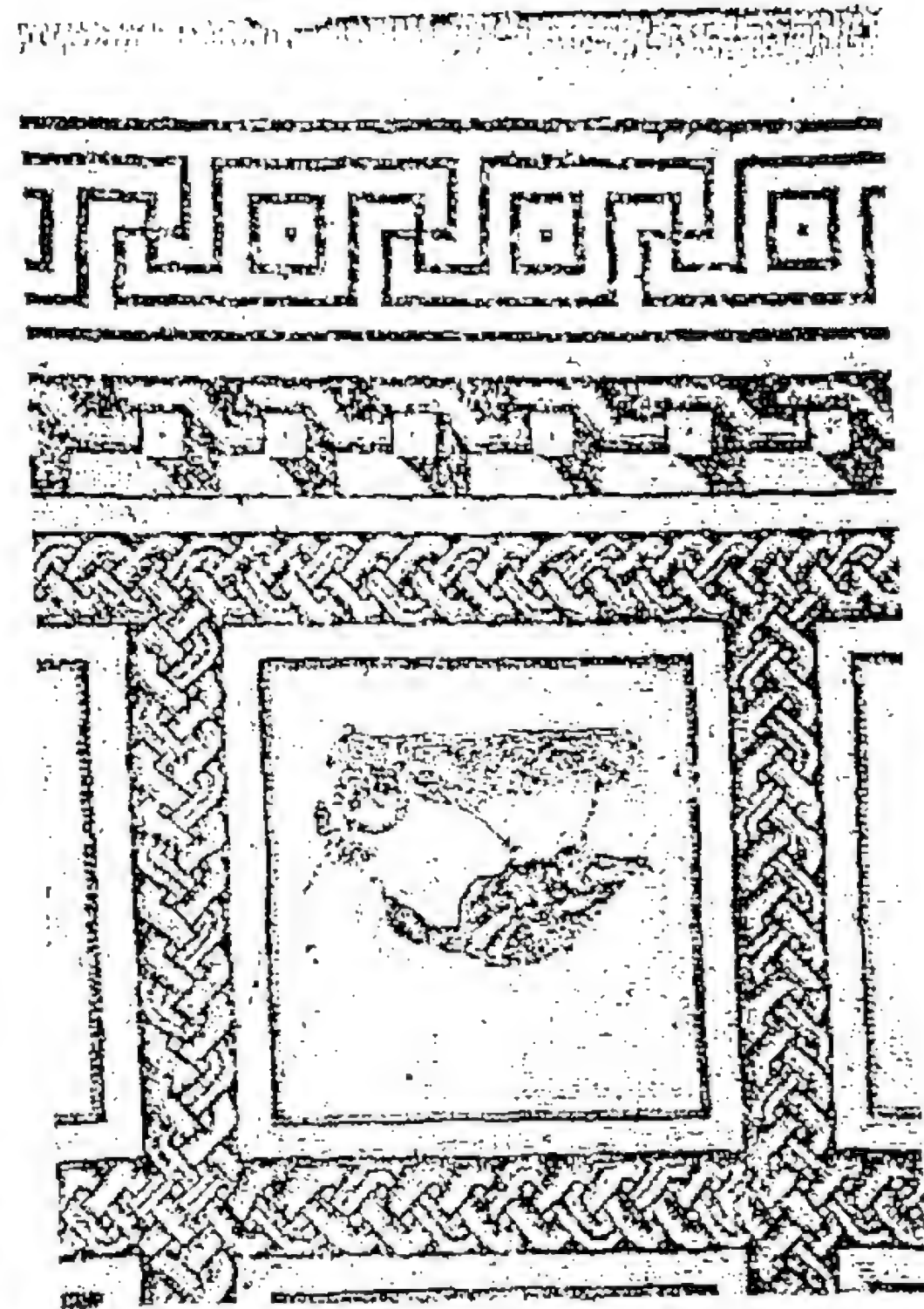
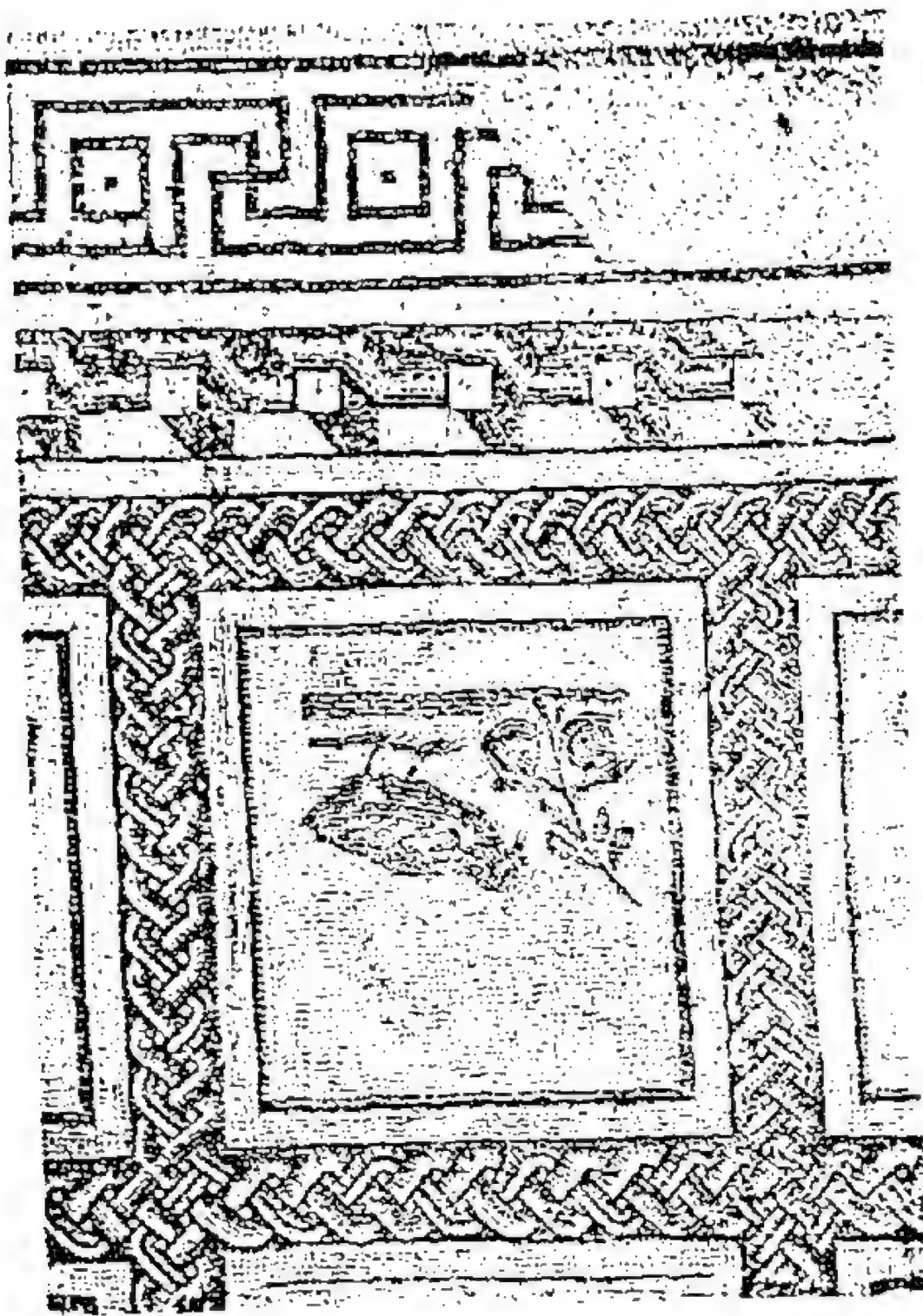
من السجاد

من السجاد



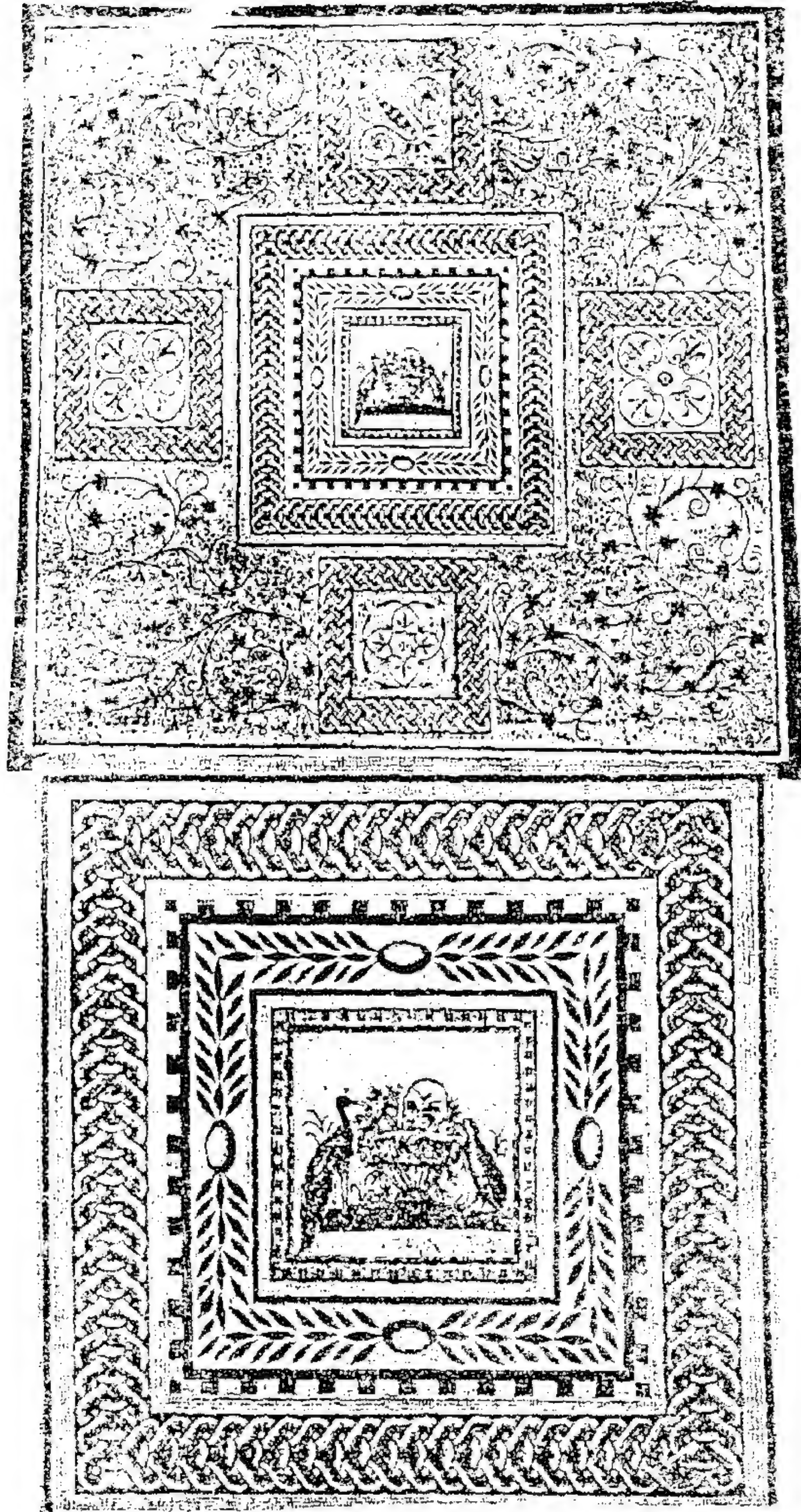
صورة ٢١٠

لوحة موزايكو منفذة بالأبيض والأسود من حى ربات الشعر والموسيقى بأوستيا
توضح المزيد من الابتكارات الهندسية باستخدام الخطوط والعناصر الزخرفية
لعقدة سليمان والنباتات التخطيطية



صورة ٢١٦

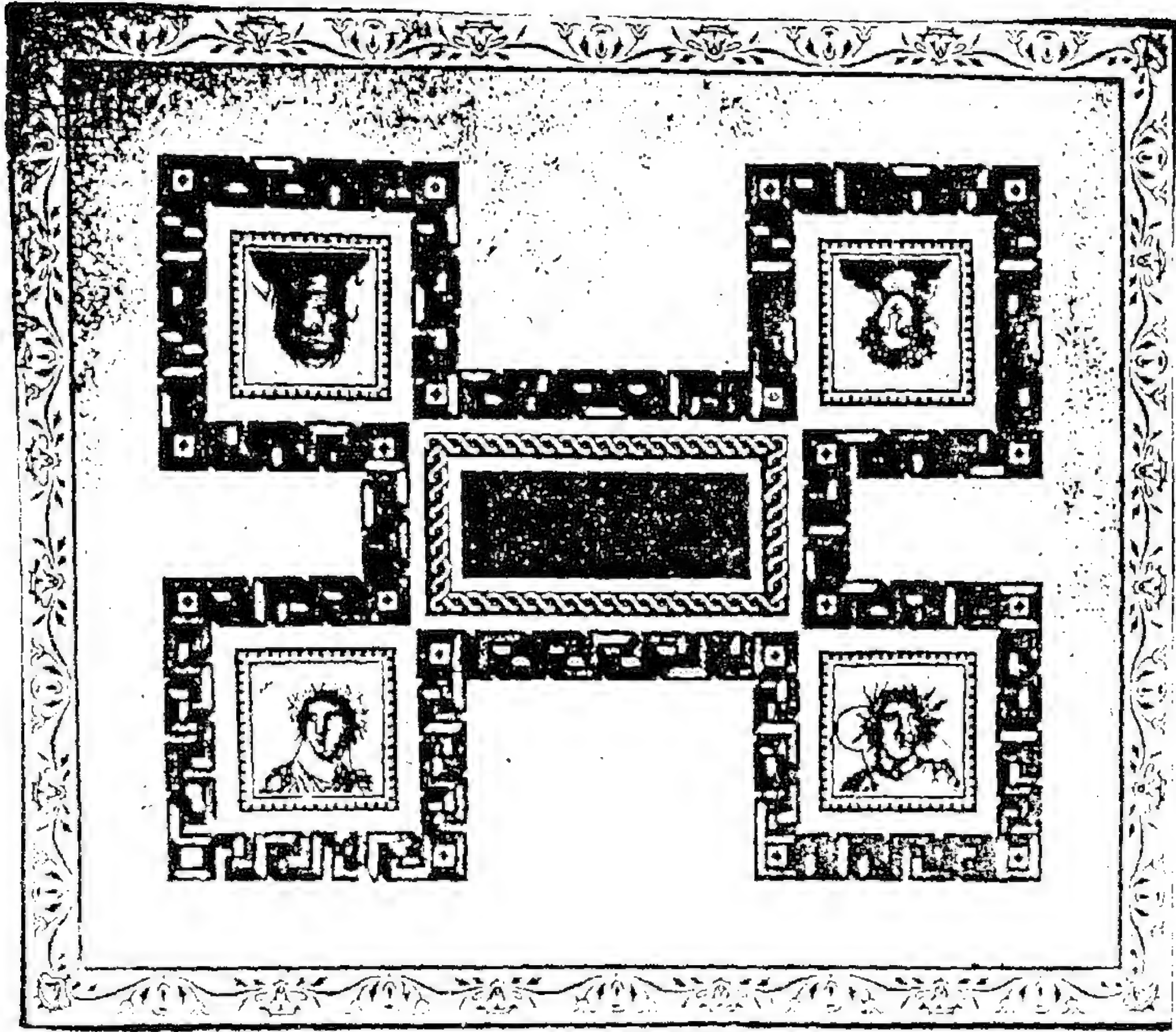
لوحة موزايكو صحنه تاجد النمل الخاورة للسراييوم بأوستيا ونقسم إلى لوحات
بداخلها أواني أو عناصر من الطبيعة الساكنة التي تقلد التراث اليوناني



صورة ٢٠

لوحة موزايكو منون من القصر الإمبراطوري تو صبح انعكاس الزرات الهندسي في

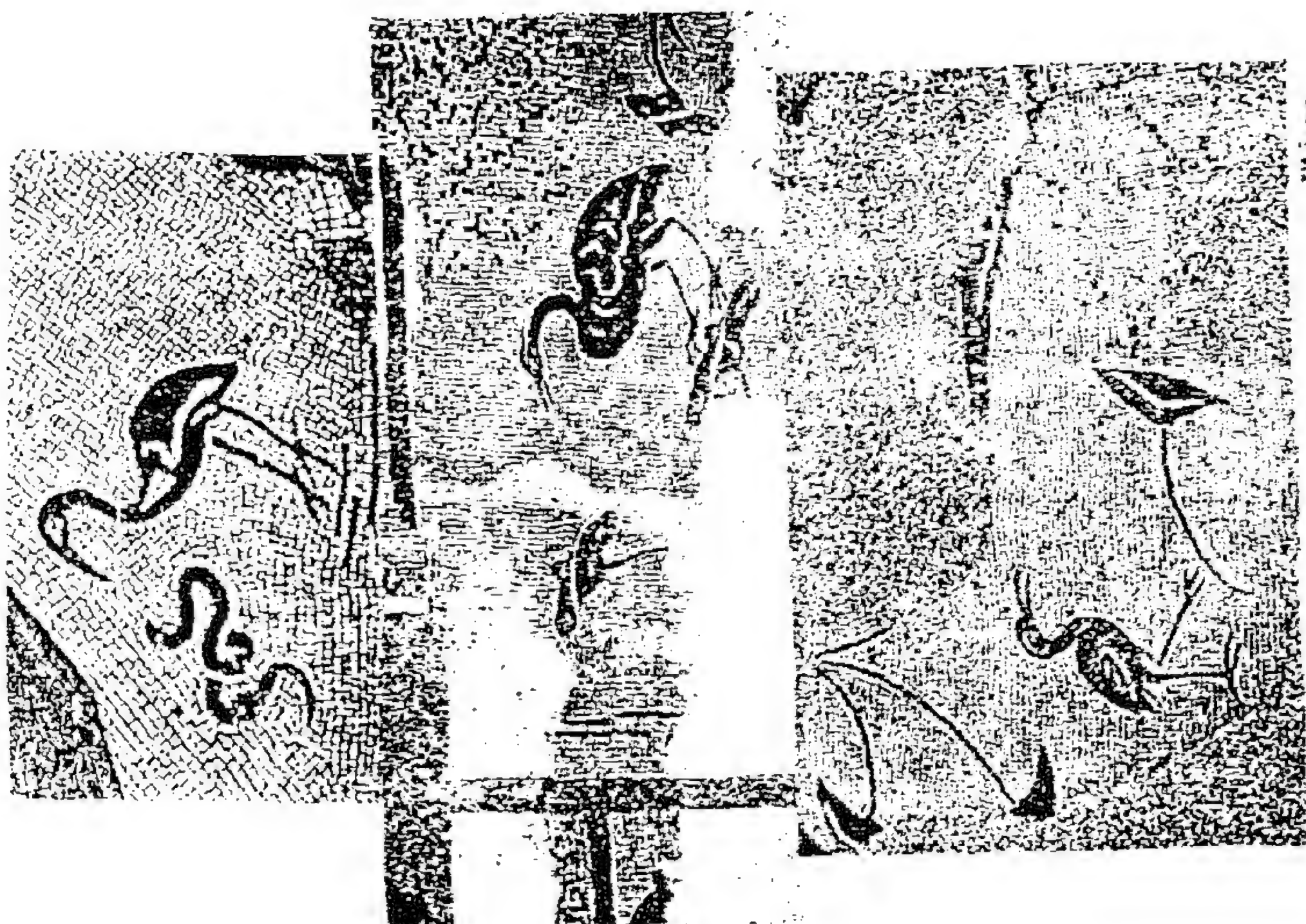
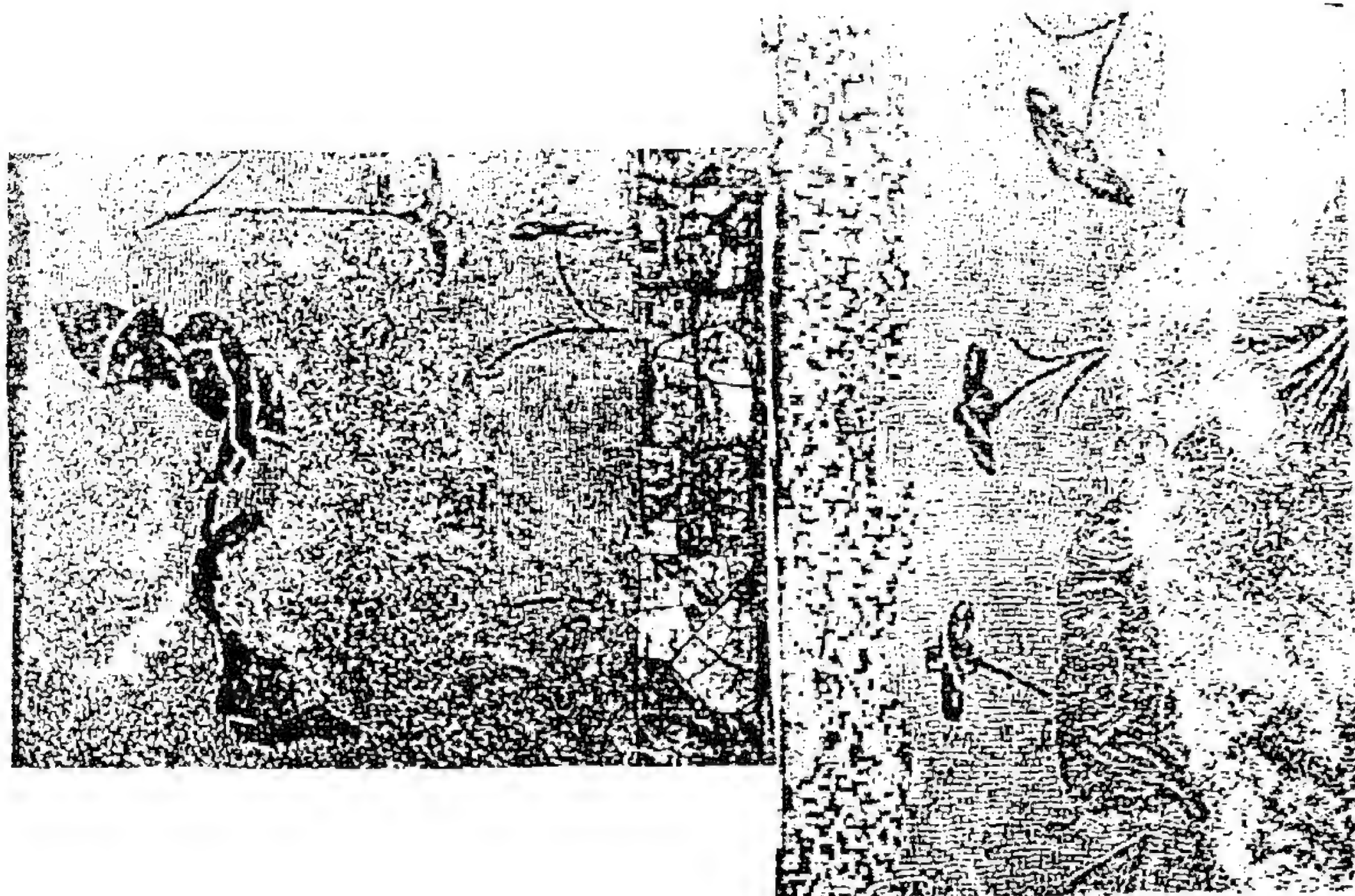
الموزايكو الروماني



صورة ٢١٨

لوحة موزايكو ملون من العصر الإمبراطوري بأوستيا تمثل التقارب مع التراث

الهلنستي



صورة ٢١٩

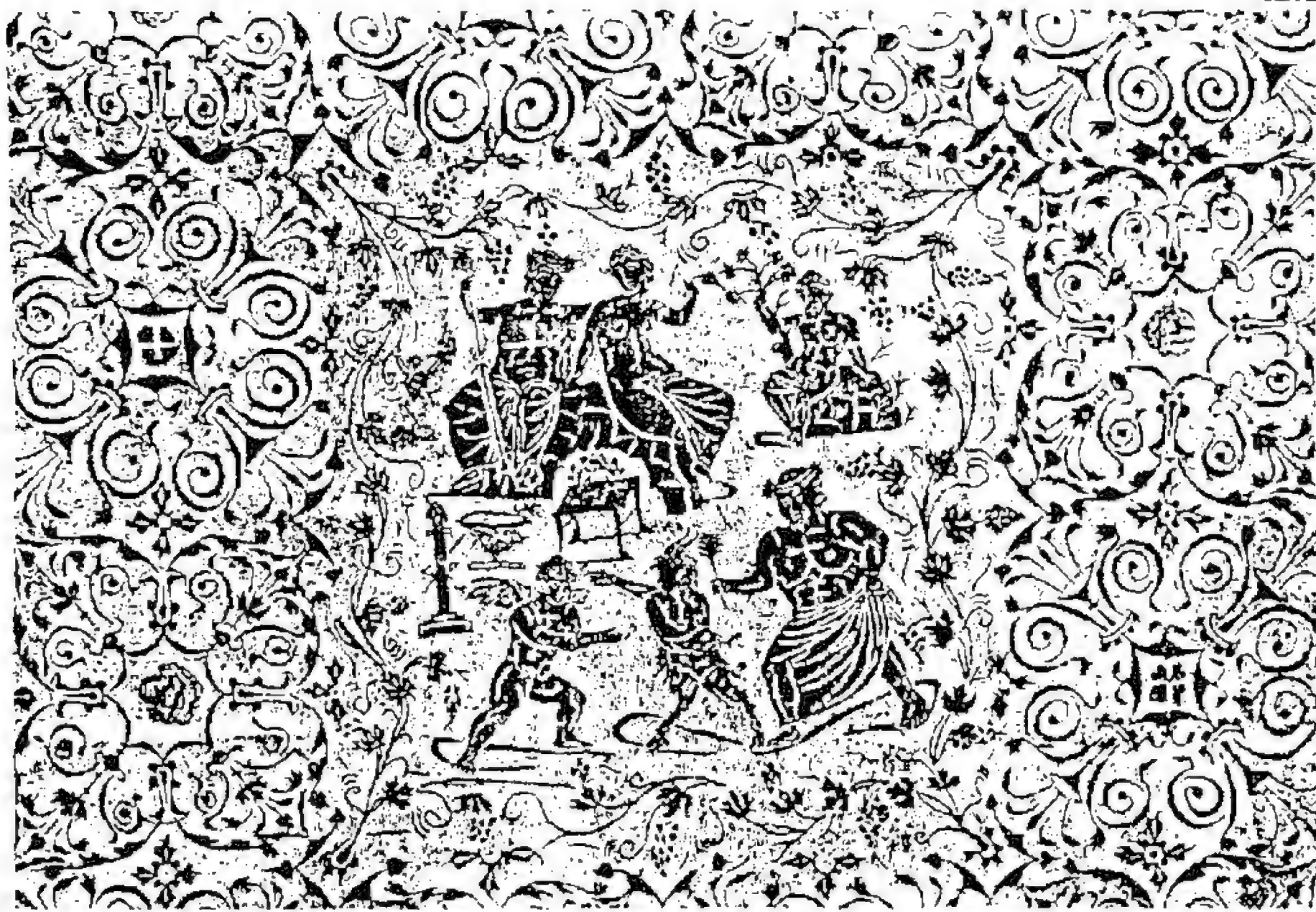
لوحة الجدران في الدفن رقم ١٠٠٠ من الأسرة ١٨ والبريش بالسيراميك من أوسيتا ولصور

مناظر من الحياة في الدفن رقم ١٠٠٠



صورة ٢٢٠

لوحة مورايكو من مقابر الجزيرة المقدسة في أوستيا تصور مناظر من البيئة النيلية



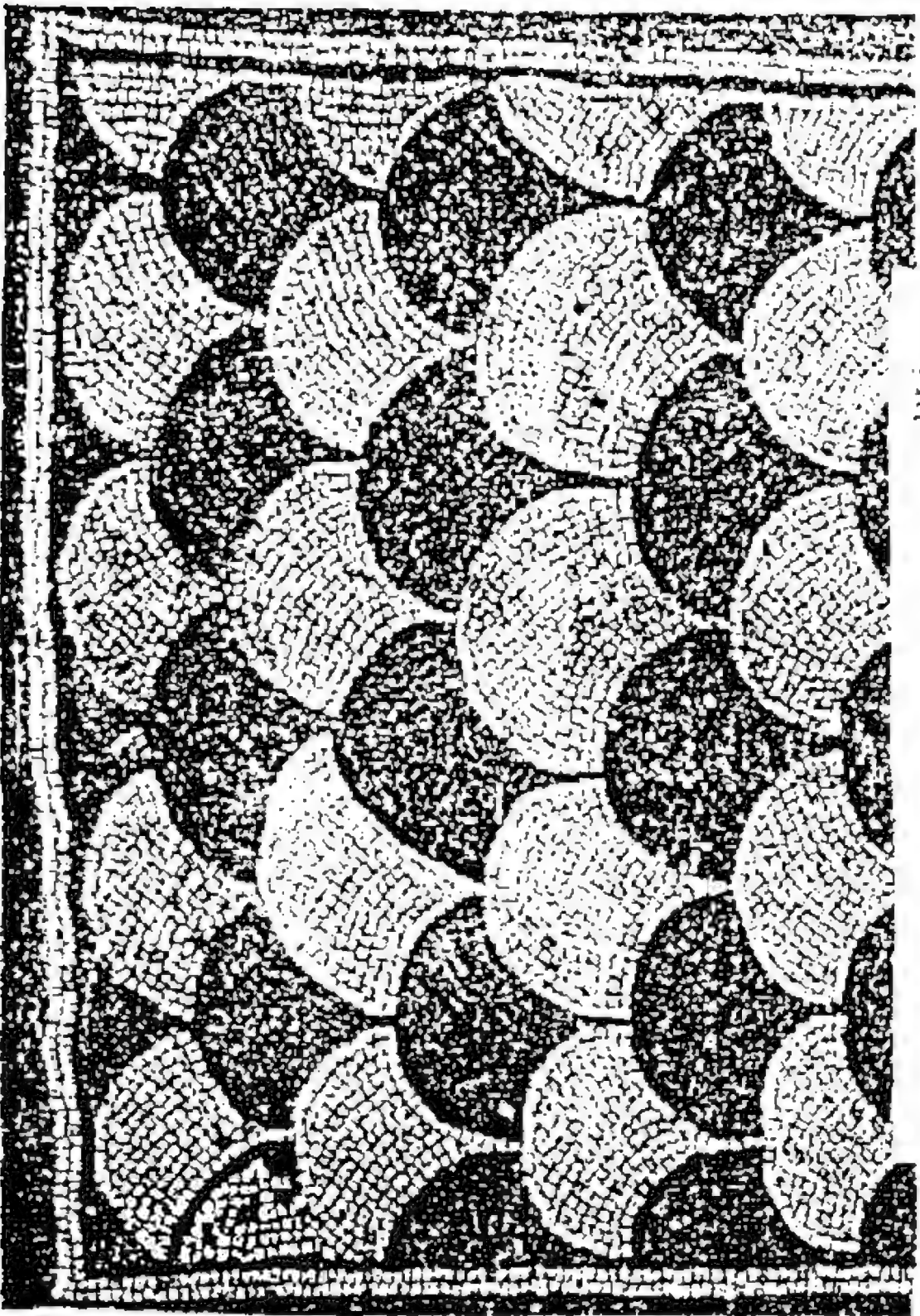
صورة ٢٢١

لوحة مستندة باللونين الأسود والأبيض لأسطورة الصراع بين ايروس والاله بان في وجود ديونيسوس واريادنا من المنزل المعروف باسم ديونيسوس واريادنا في أوستيا



صورة ٢٢٢

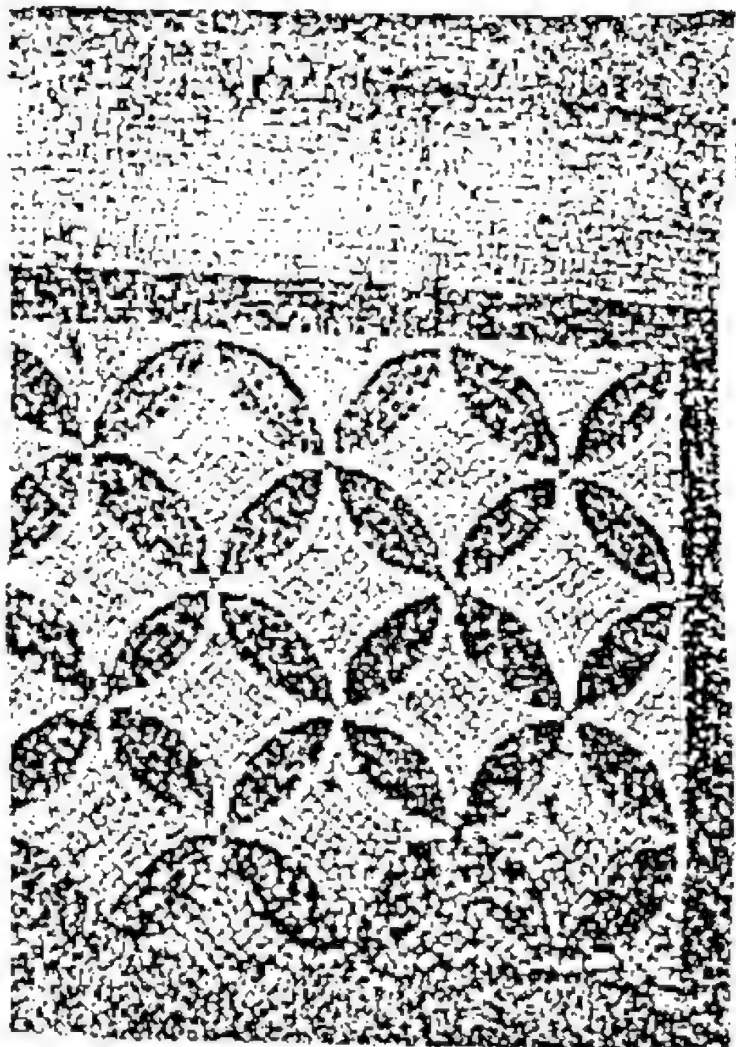
لوحة موزايكو مائلو ليمين الأسود والأبيض من خدمات نبتون بأوستيا ونمط الآلهة
معدن وسط الكائنات الحجرية



صورة ٢٢٣

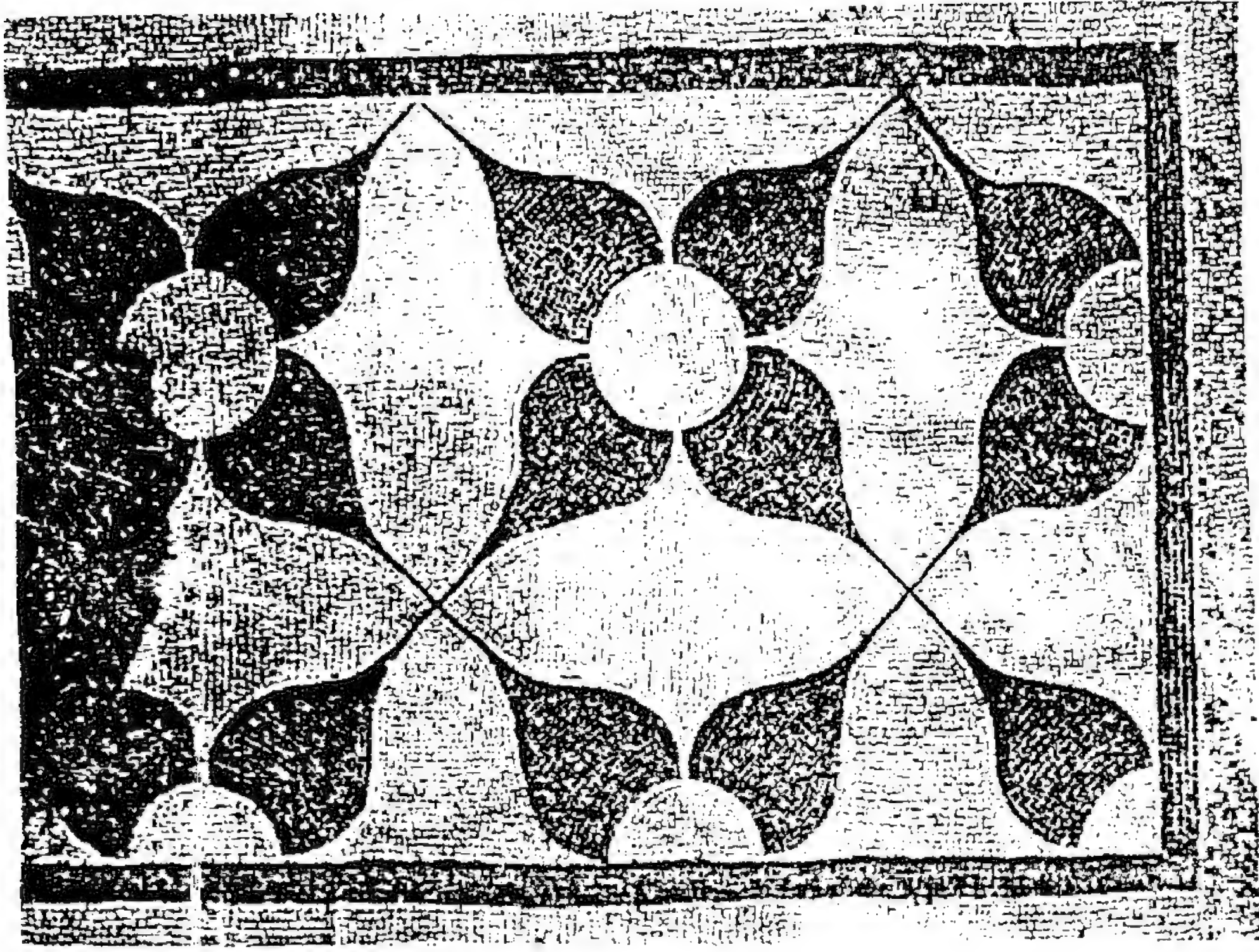
لوحة موزايكو يمين فشر الملك المتطورة الشكلى واستخدمه مائلو الأسود والأبيض من

منطقة Campagna del Farnes



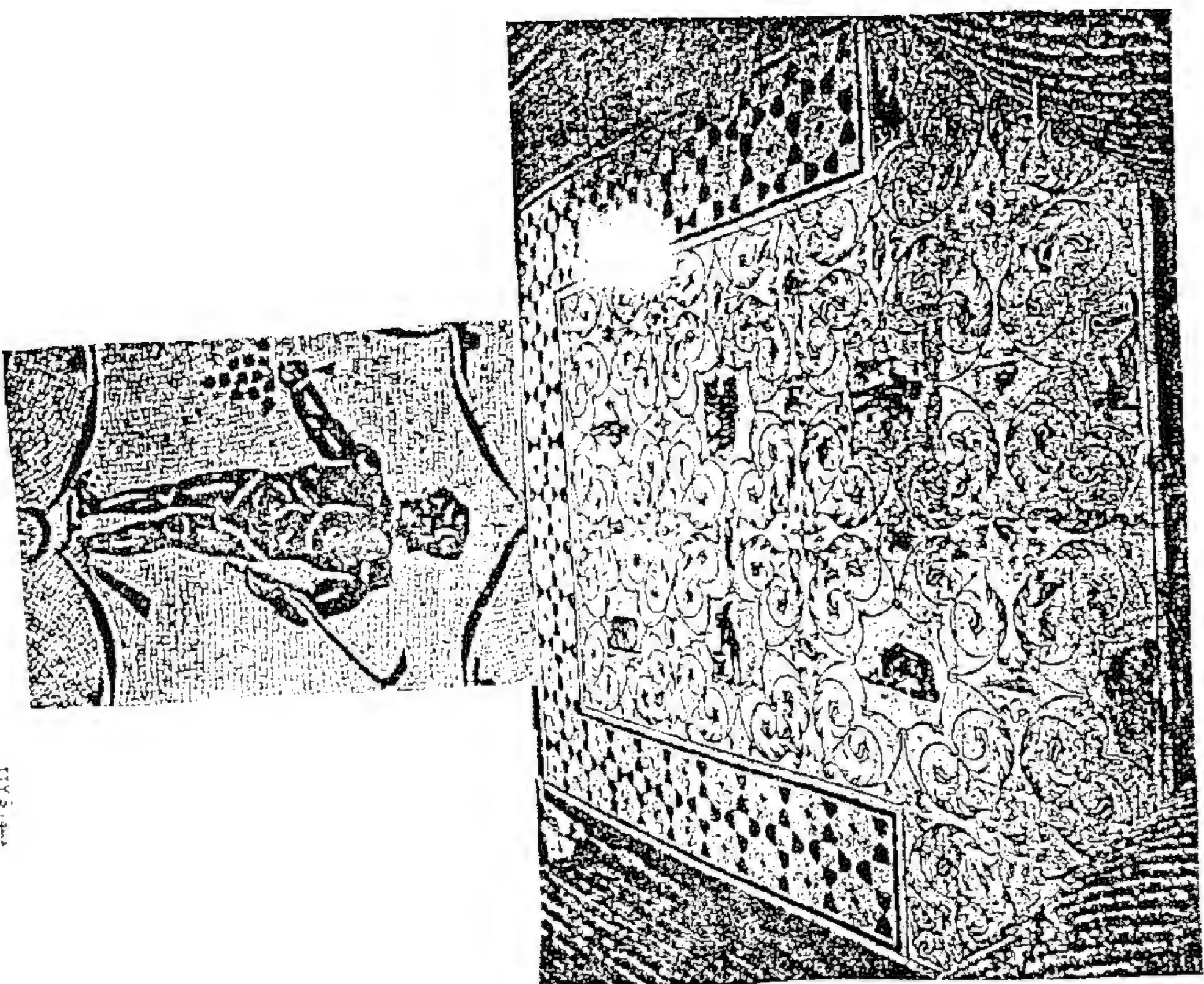
صورة ٢٢٤

لوحة موزايكو منطقة مائلو ليمين الأبيض والأسود نموذج الأشكال الباقية عن تشايلع
الديوانى مستنكر الـ Magna Vlatar بأوستيا



صورة ٢٢٥

لوحة موزايكو من حمامات الفورم بأوستيا توضيح استخدام عناصر هندسية ضخمة
توضيح التباين بين اللوين



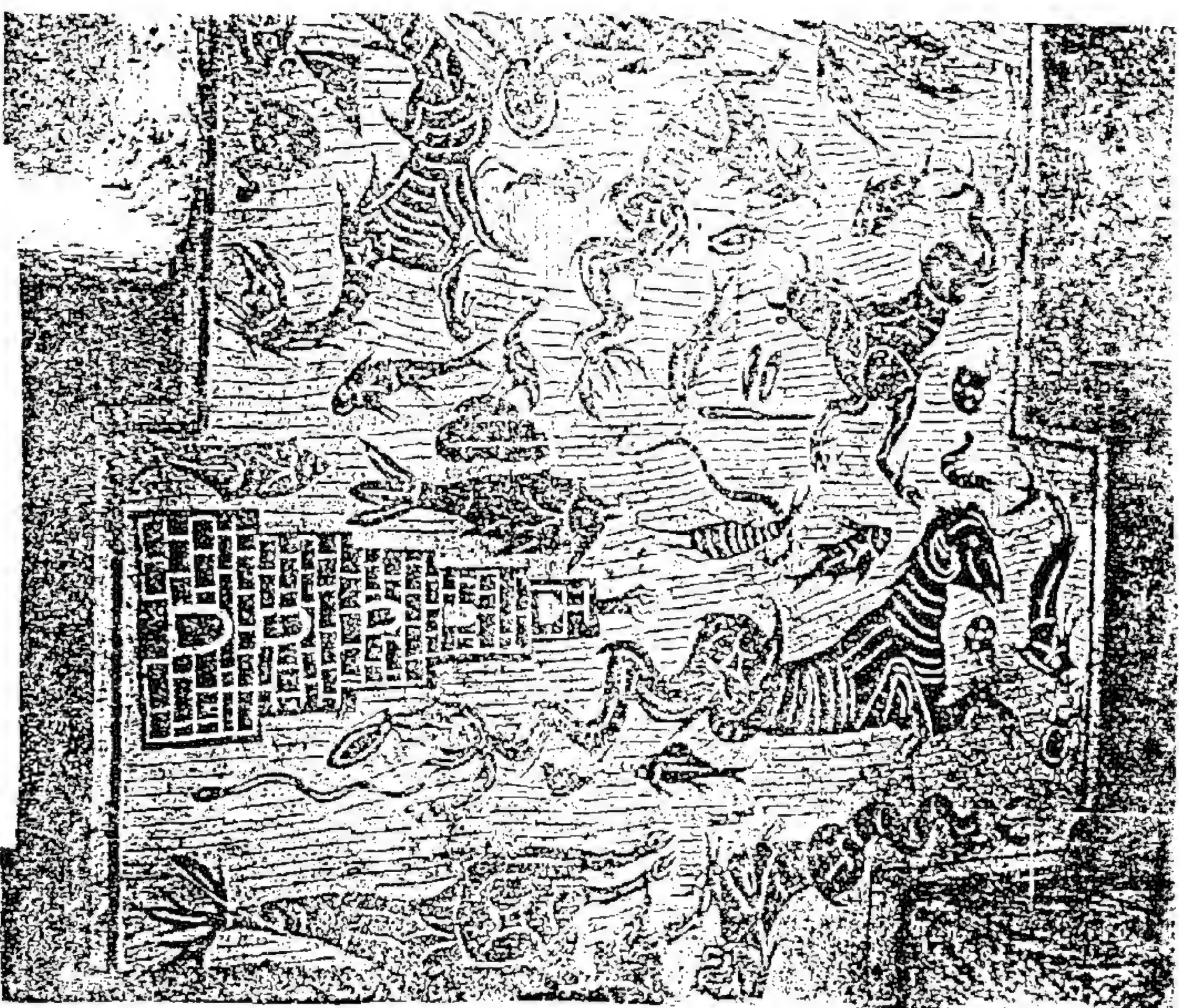
صورة ٢٢٧

لوحة موزايكيكو من Scuola del Trapano من أوستيا تونسيج تدمور .
تخمسر المساحة التي تصور أيضا عناصر تدمورية



صورة ٢٢٨

لوحة موزايكيكو من منزل Fortuna Antonina في أوستيا تونسيج تدمور .
الترسم على شصيف تدمور النياطر لوحة مفسحة إلى من يحات داخلها خمس
تدمورية وحيوانات وثق سوطها لوحة النكور جوس وأمر وسيا



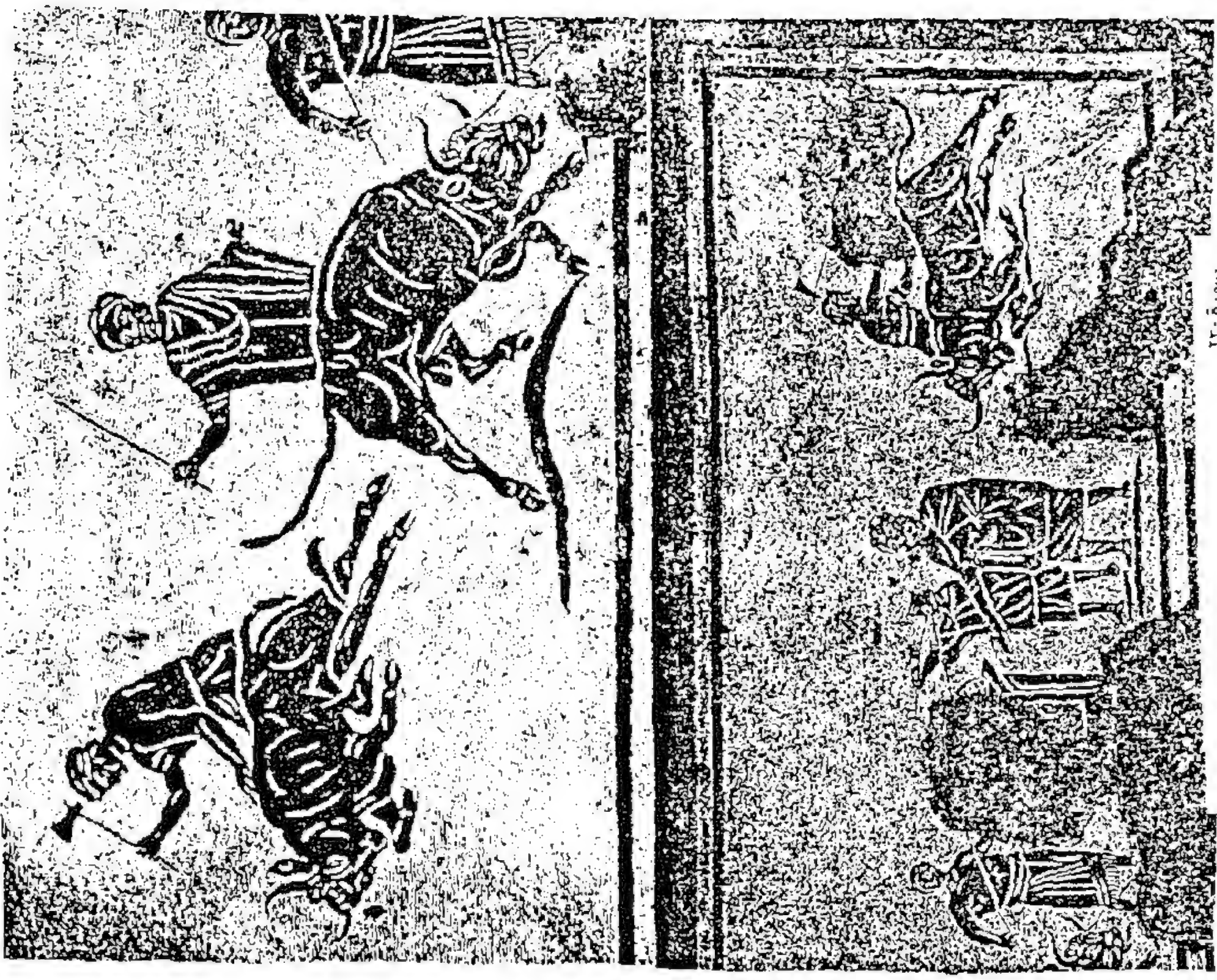
صورت ۱۲۹

نوحه موزاييكي في مصحات النصارى بالقيسية، موزاييكات بقرية حويل همار اوسنيا



صورت ۲۲۸

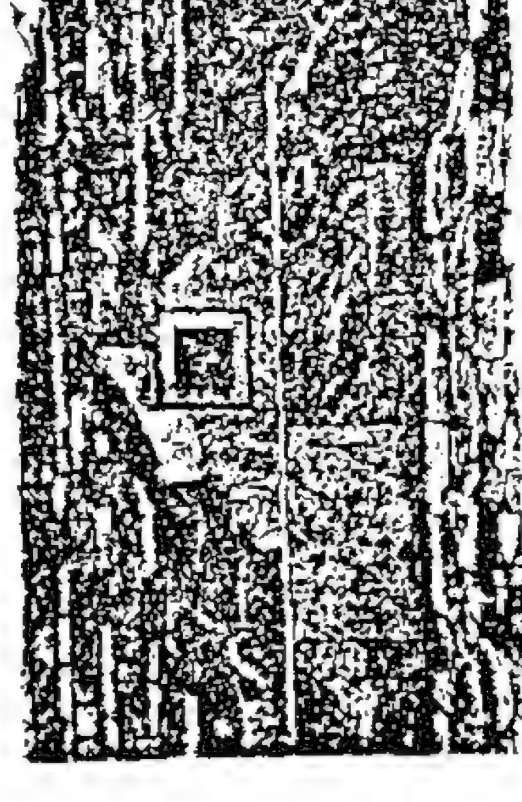
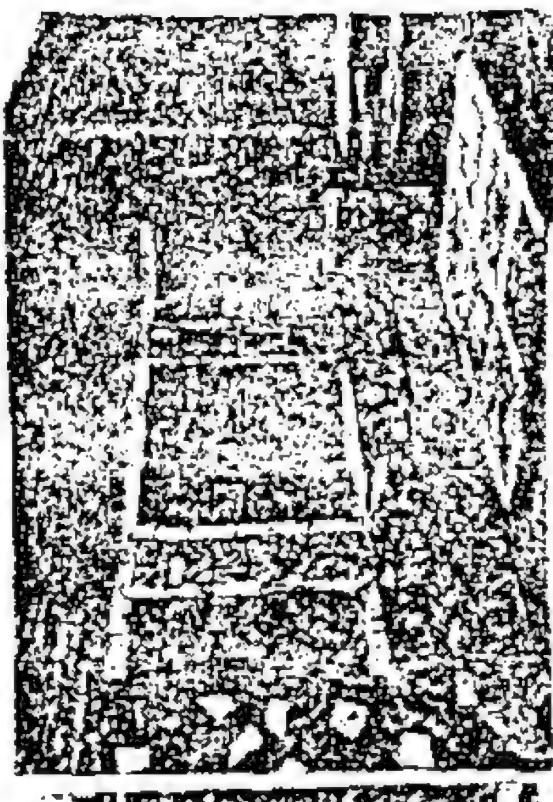
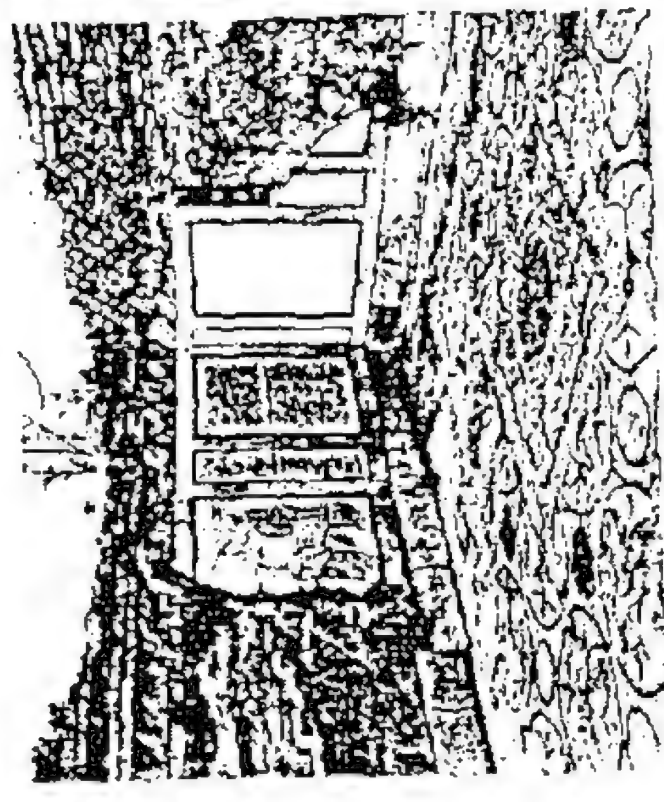
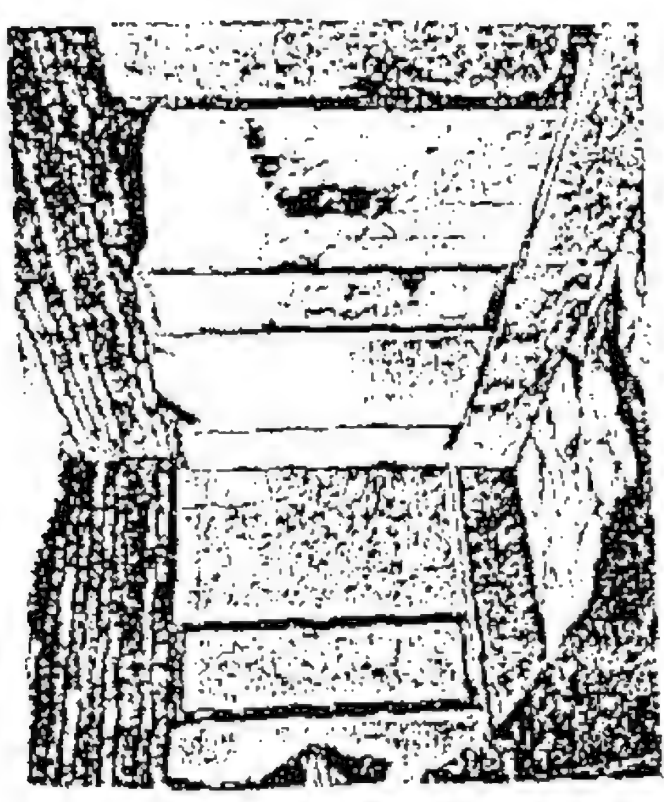
نوحه موزاييكي في "Insula cum Viridario" اوسنيا، موزاييكات بقرية اسحقوريه، اترنونه
مع كلاله



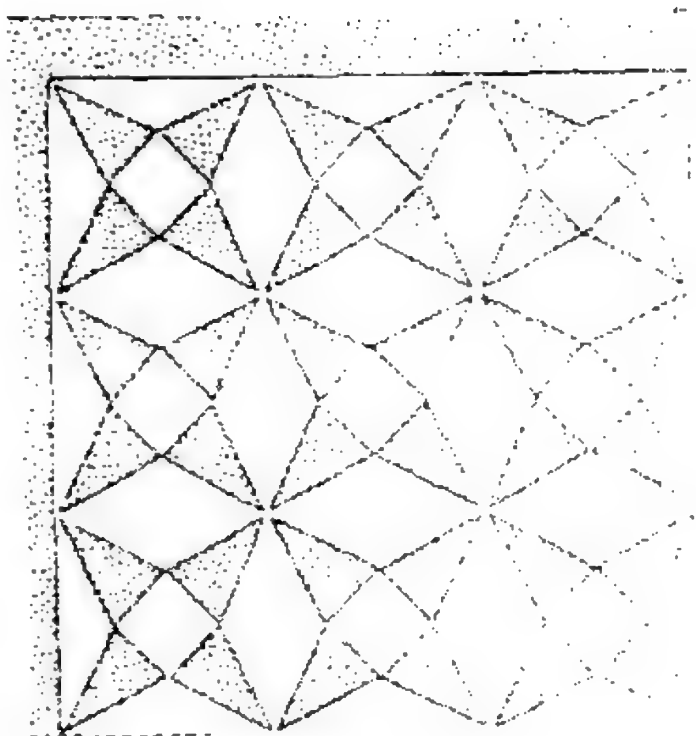
لوحة موزايكو من معسكر الحراس ياوستيا تصور الشخصية بالثيران
صور ٢٢٠



لوحة موزايكو تصور حمارك Trumacaria ياوستيا
صور ٢٢١



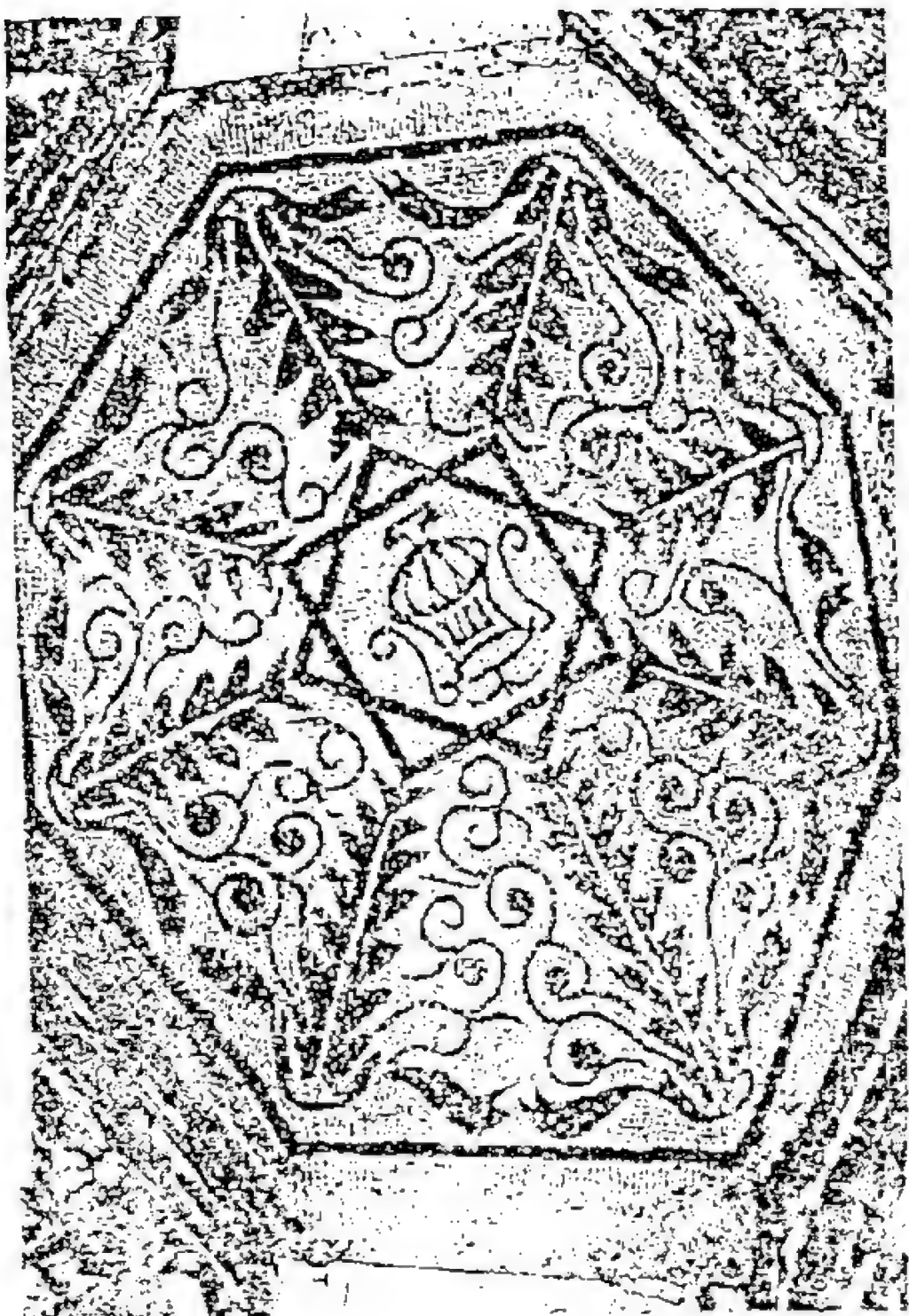
صور ٢٢٢
أمثلة على استخدام الرخام في الحديوان والموزايكو الأزضيات من أماكن مختلفة في
أوستيا



صورة ٢١٢

لوحة بوزنك في سبيل الدرسكوري بأوسمانيا توضح المبدأ من الابتكار لـ ١٢٨

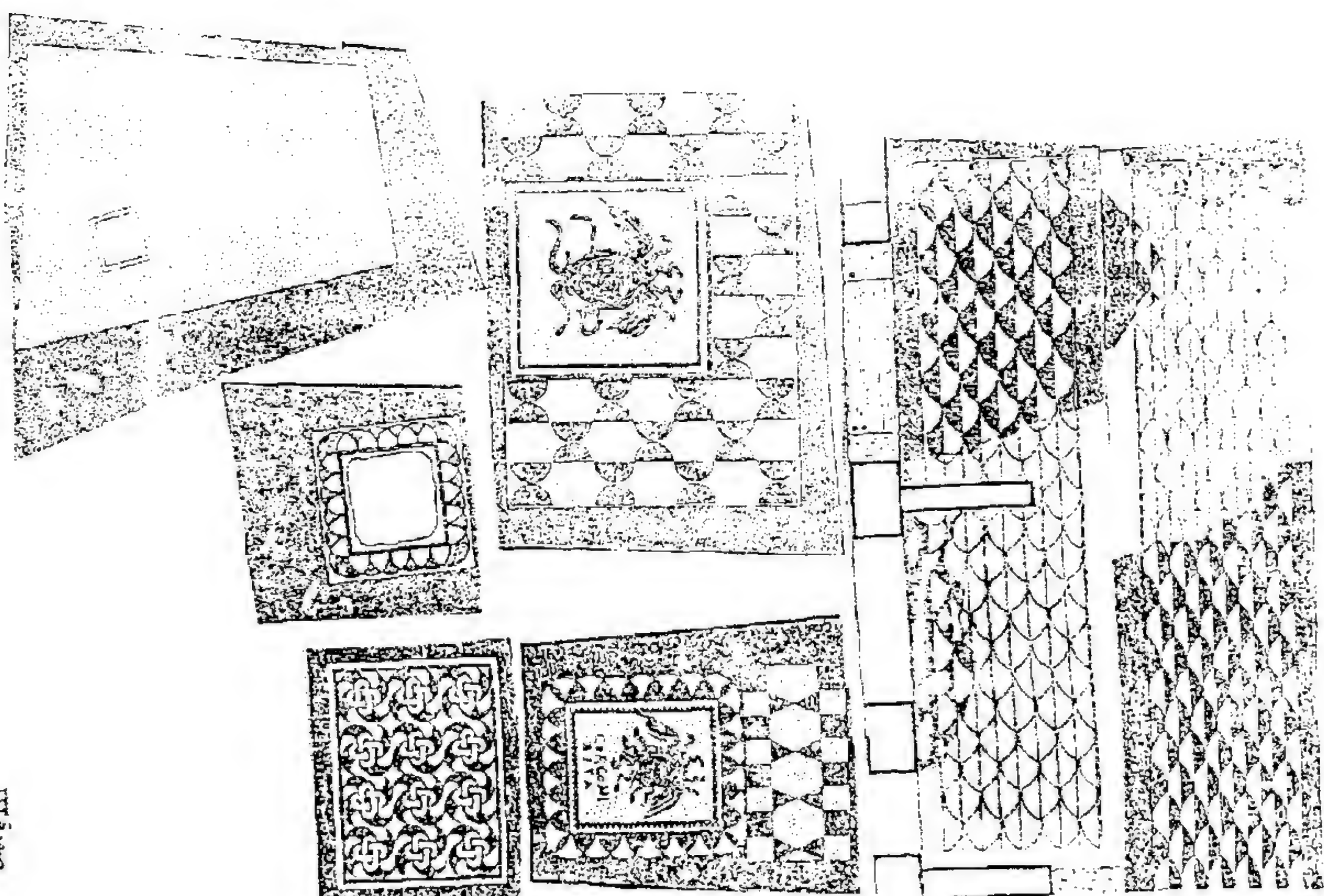
المنطقة



صورة ٢١٥

دقة منقطة الشكل لشاعر الشهيرة في الشكل الدائرية ذات الأوراق المستديرة في

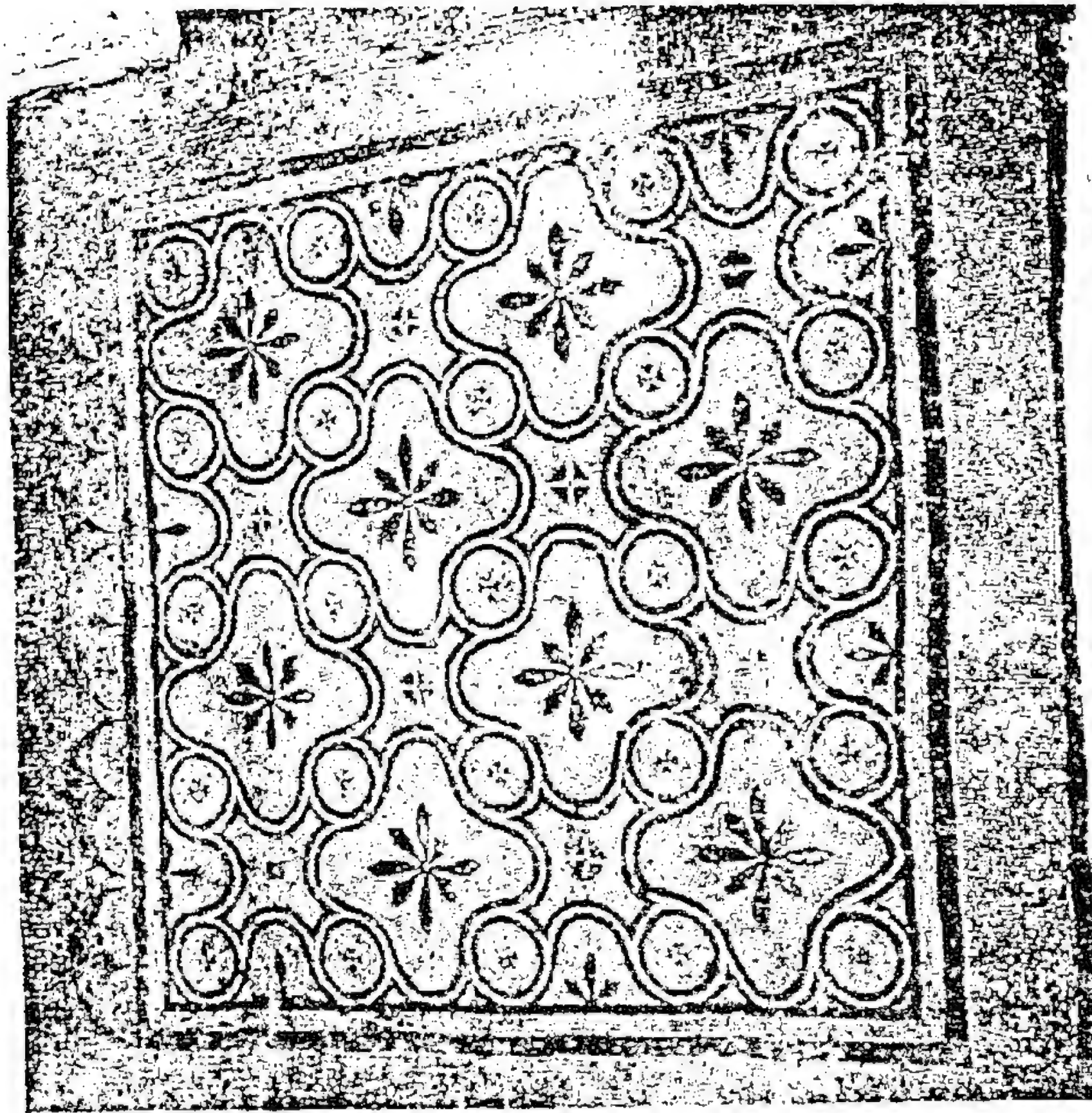
١٢٨



صورة ٢١٦

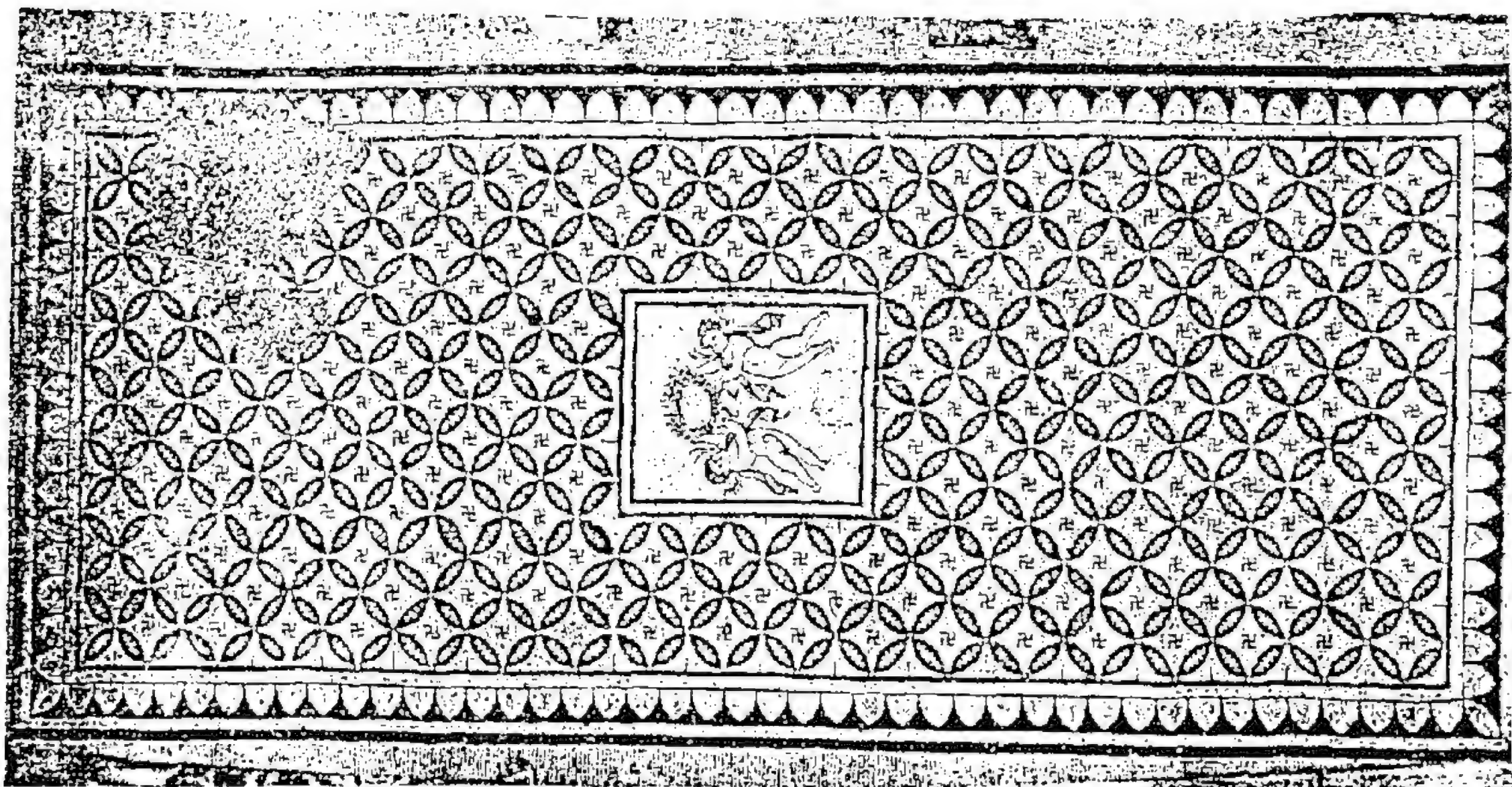
لوحة بوزنك في سبيل الدرسكوري بأوسمانيا توضح المبدأ من الابتكار لـ ١٢٨

المنطقة



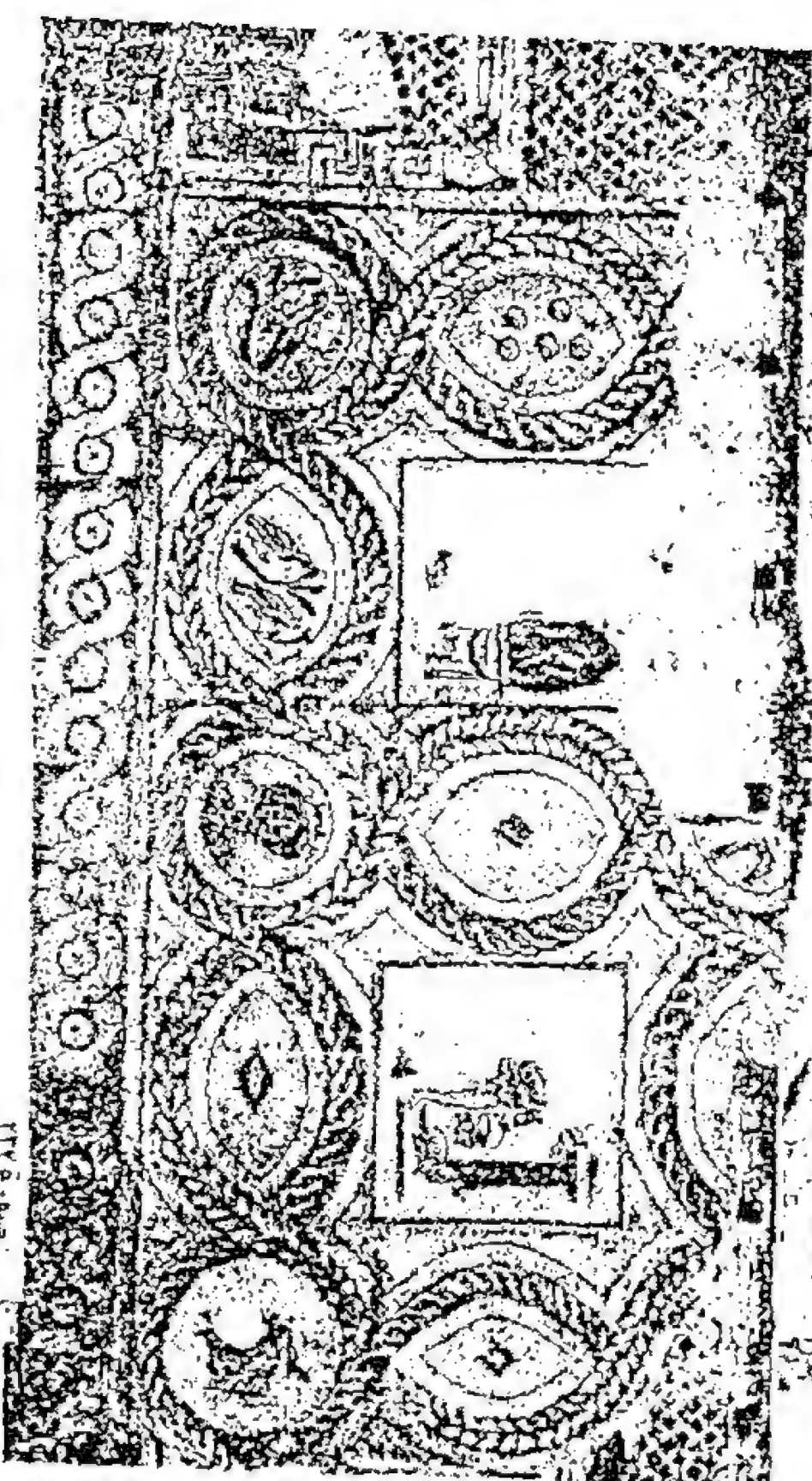
صورة ٢٣٨

لوحة موزايكو من المقر الأوغسطيني بأوستيا ذو عناصر هندسية مركبة



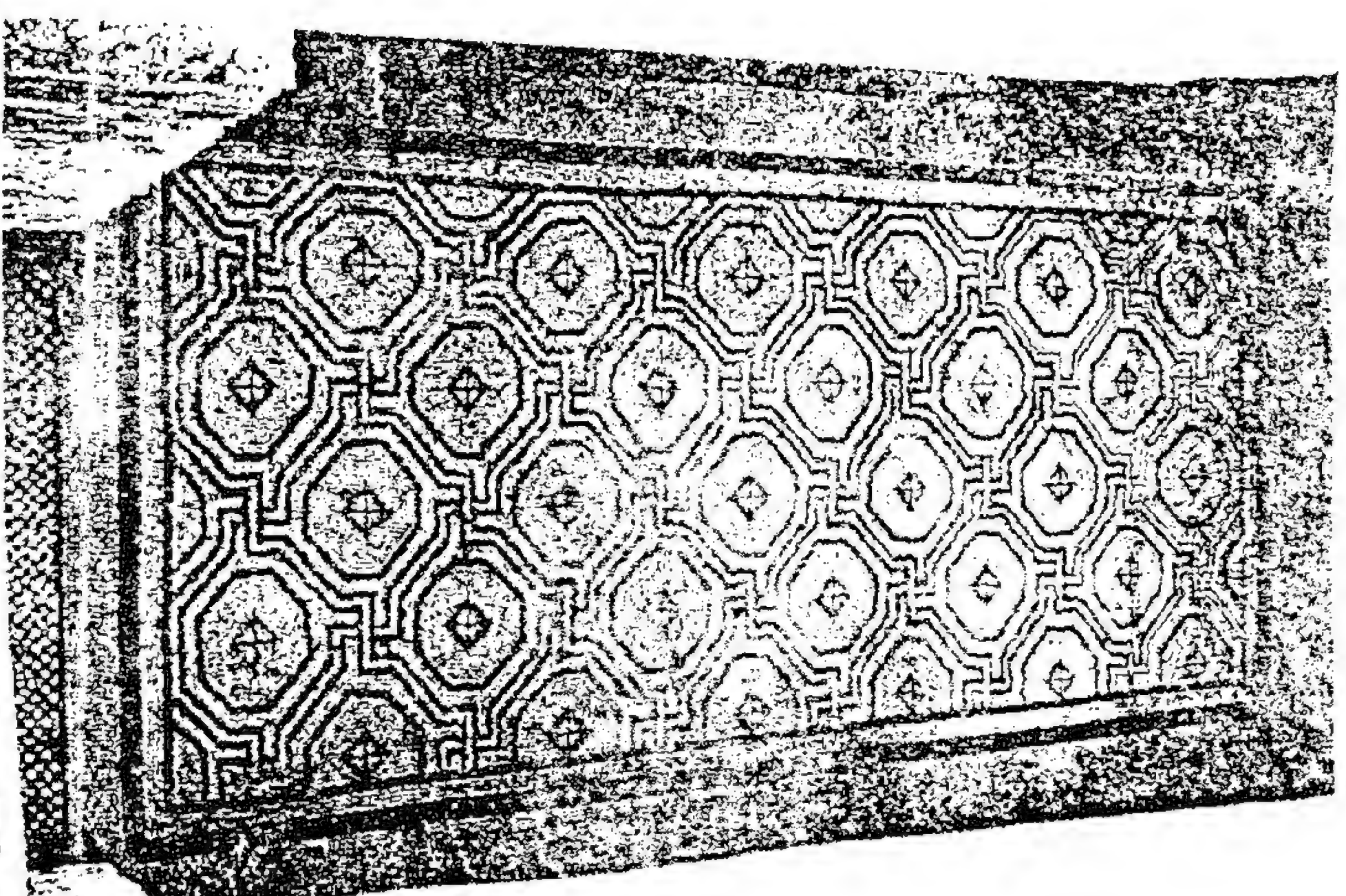
صورة ٢٣٩

لوحة موزايكو من المقر الأوغسطيني بأوستيا بعناصر هندسية في وسطها لوحة رئيسية تصور طفاين أسكلوريين



صورة ٢٢٧
لوحة موزايكية من القرن الخامس، تحتوي على صورة إلهة وثنائية وثنائية من شمش

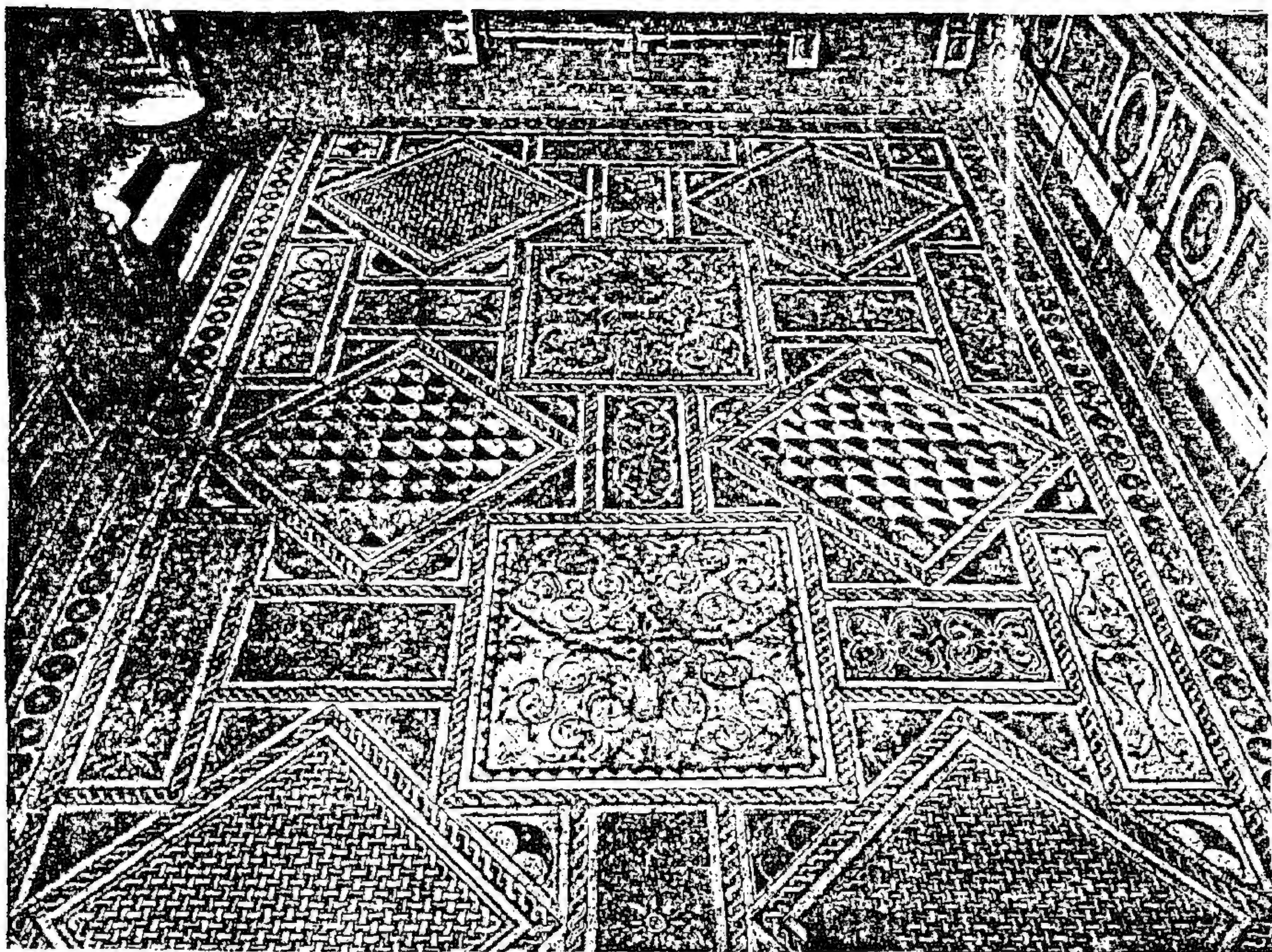
من موزايك القوسية



صورة ٢٢٨

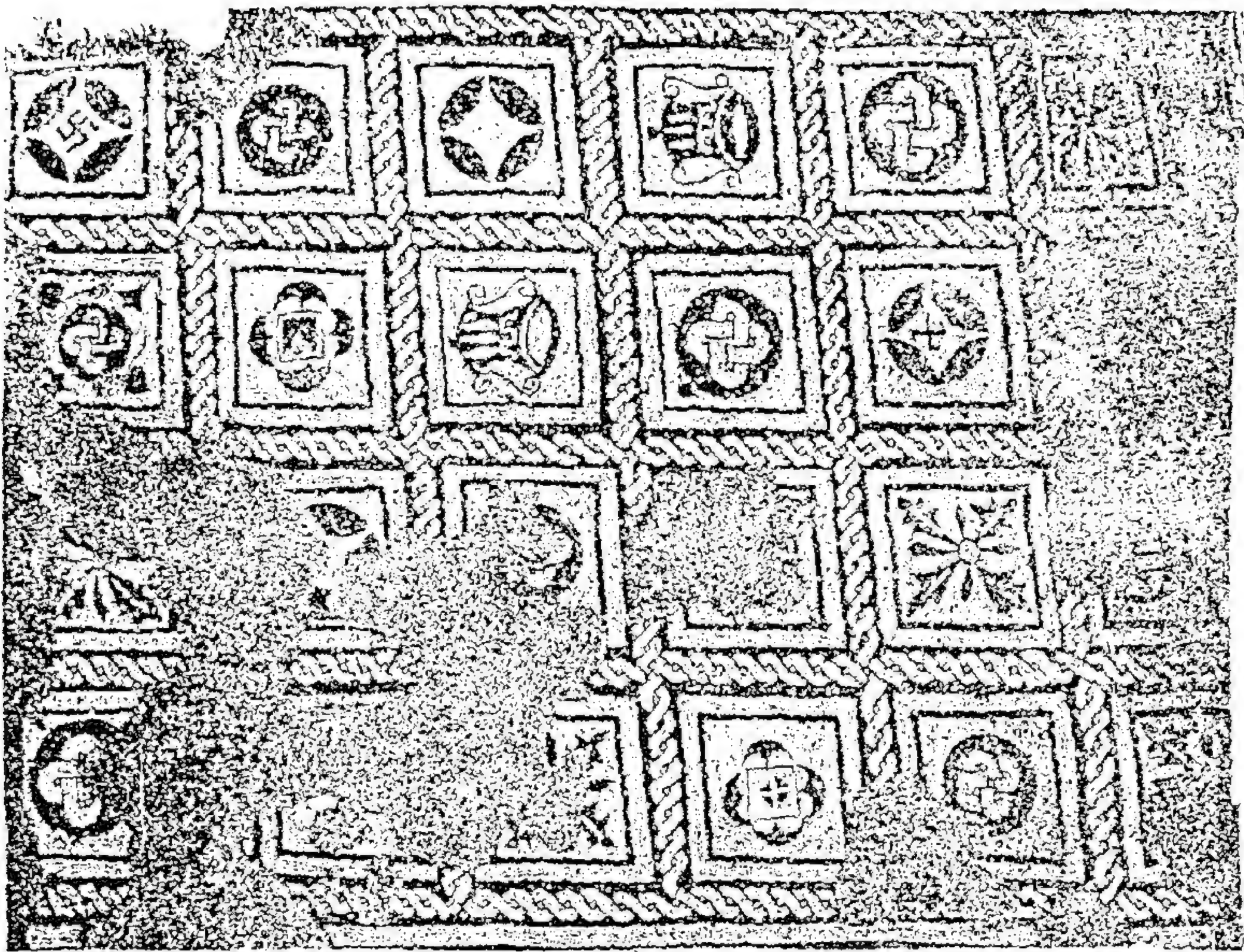
لوحة موزايكية من القرن الخامس، مأخوذة من القوسية، تحتوي على صورة إلهة وثنائية وثنائية من شمش

من موزايك القوسية

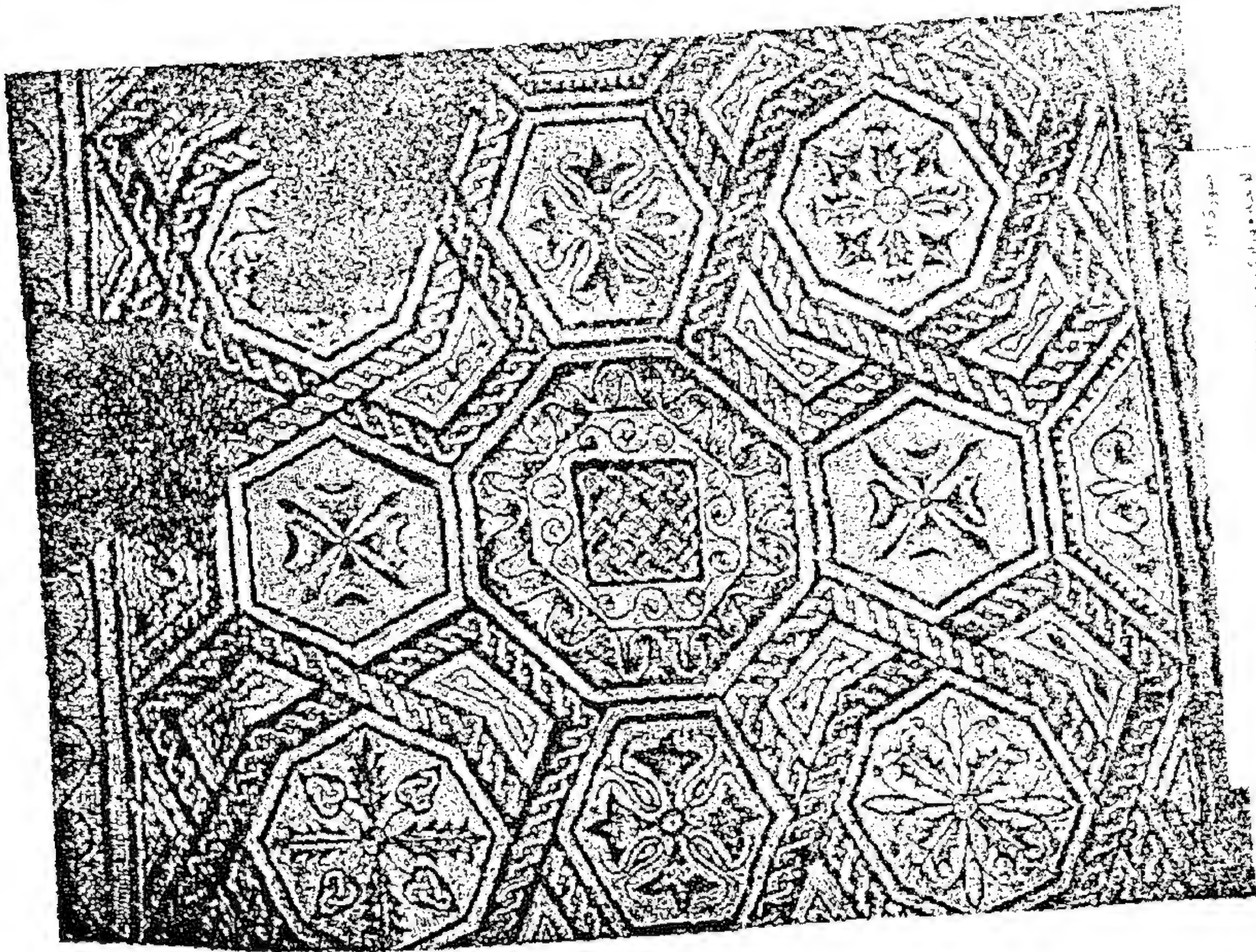


صورة ٢٤٠

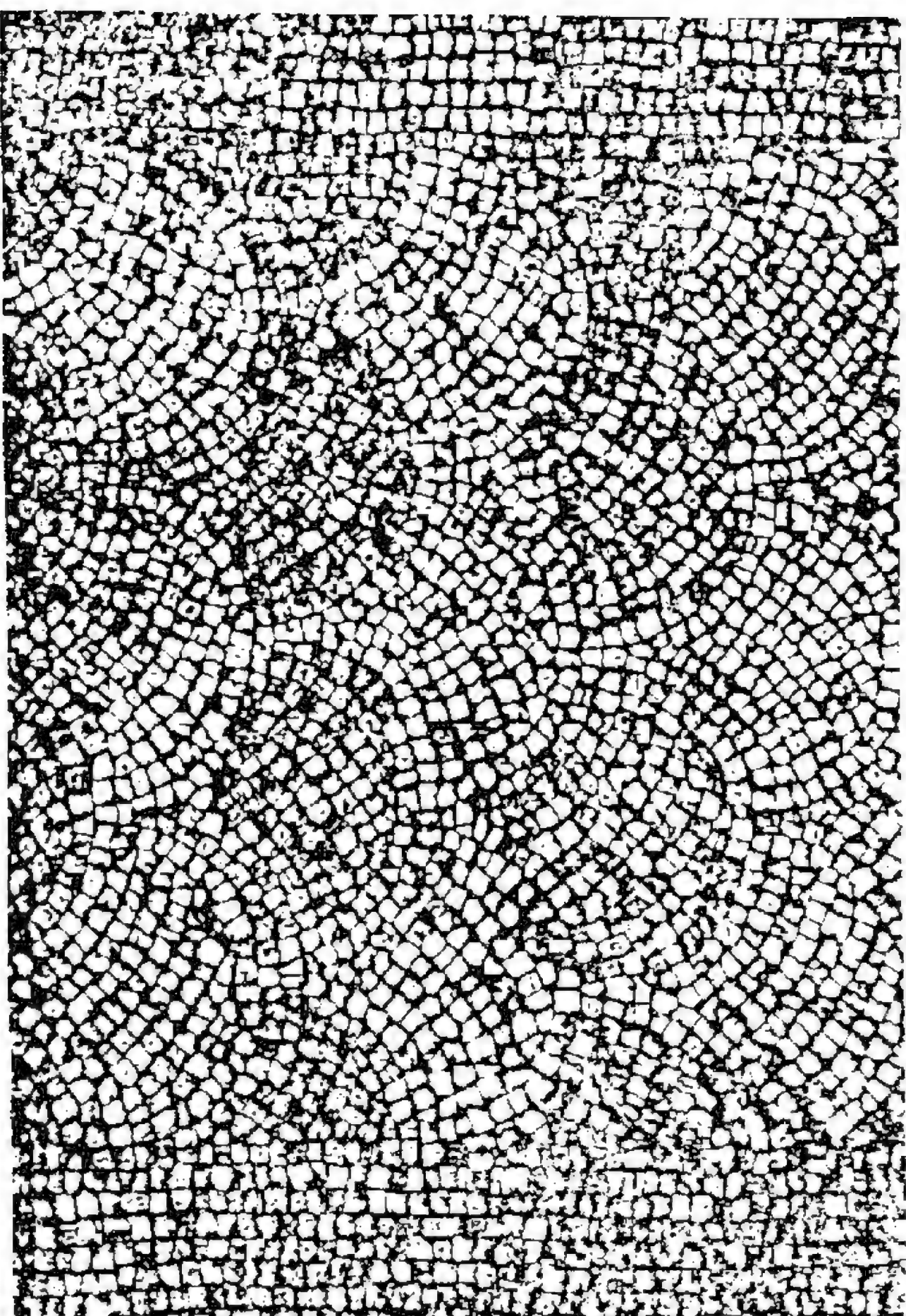
لوحة موزايكو ومن القصر الإمبراطوري بأوستيا وموجودة الآن بمتحف الفاتيكان
توضح تعدد استخدام عنصر الجديدة



صورت ۱۲
 نقشه‌های هندسی و گیاهی در کاشی‌های قزوین
 (نقشه‌های هندسی و گیاهی در کاشی‌های قزوین)

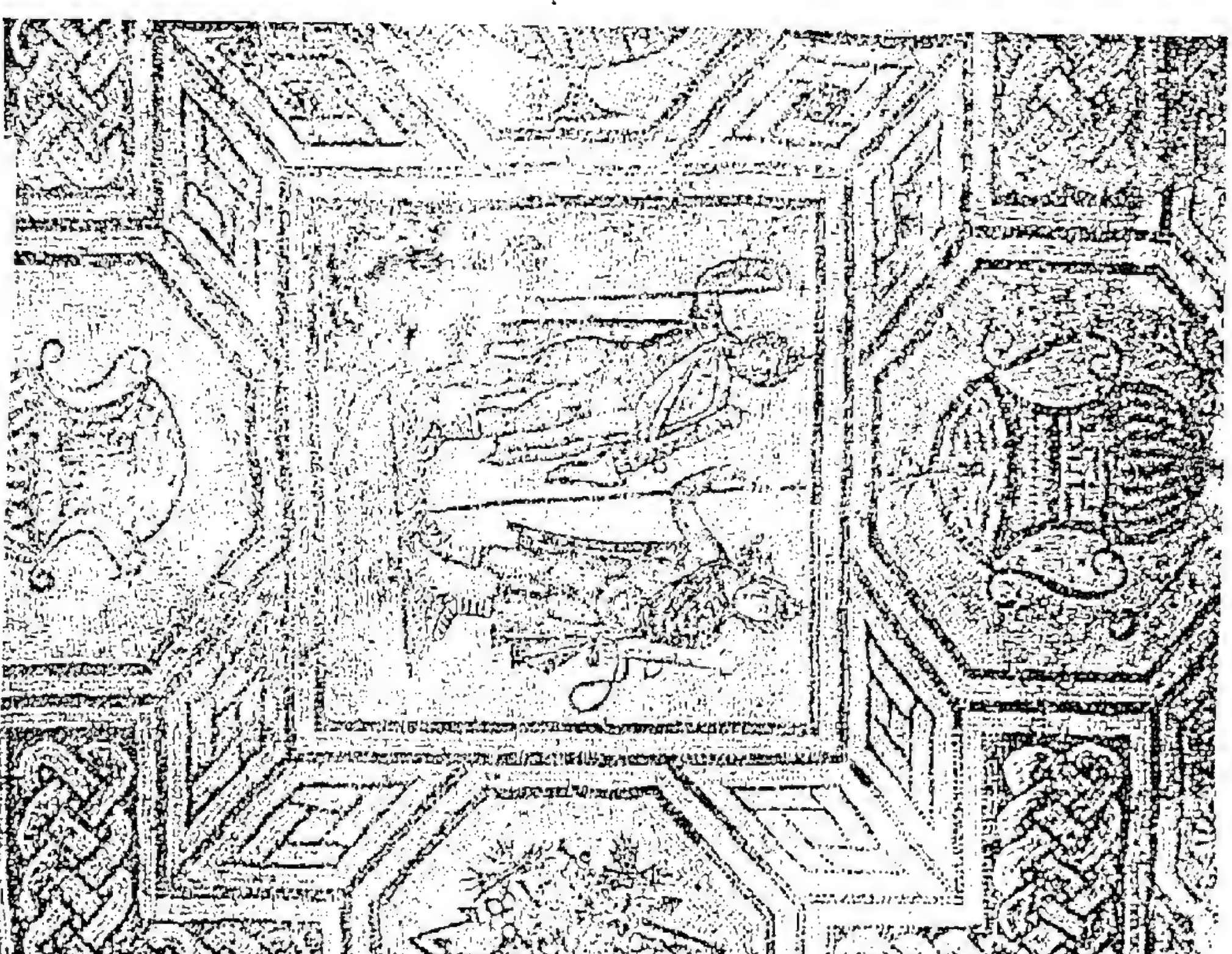


صورت ۱۳
 نقشه‌های هندسی و گیاهی در کاشی‌های قزوین
 (نقشه‌های هندسی و گیاهی در کاشی‌های قزوین)



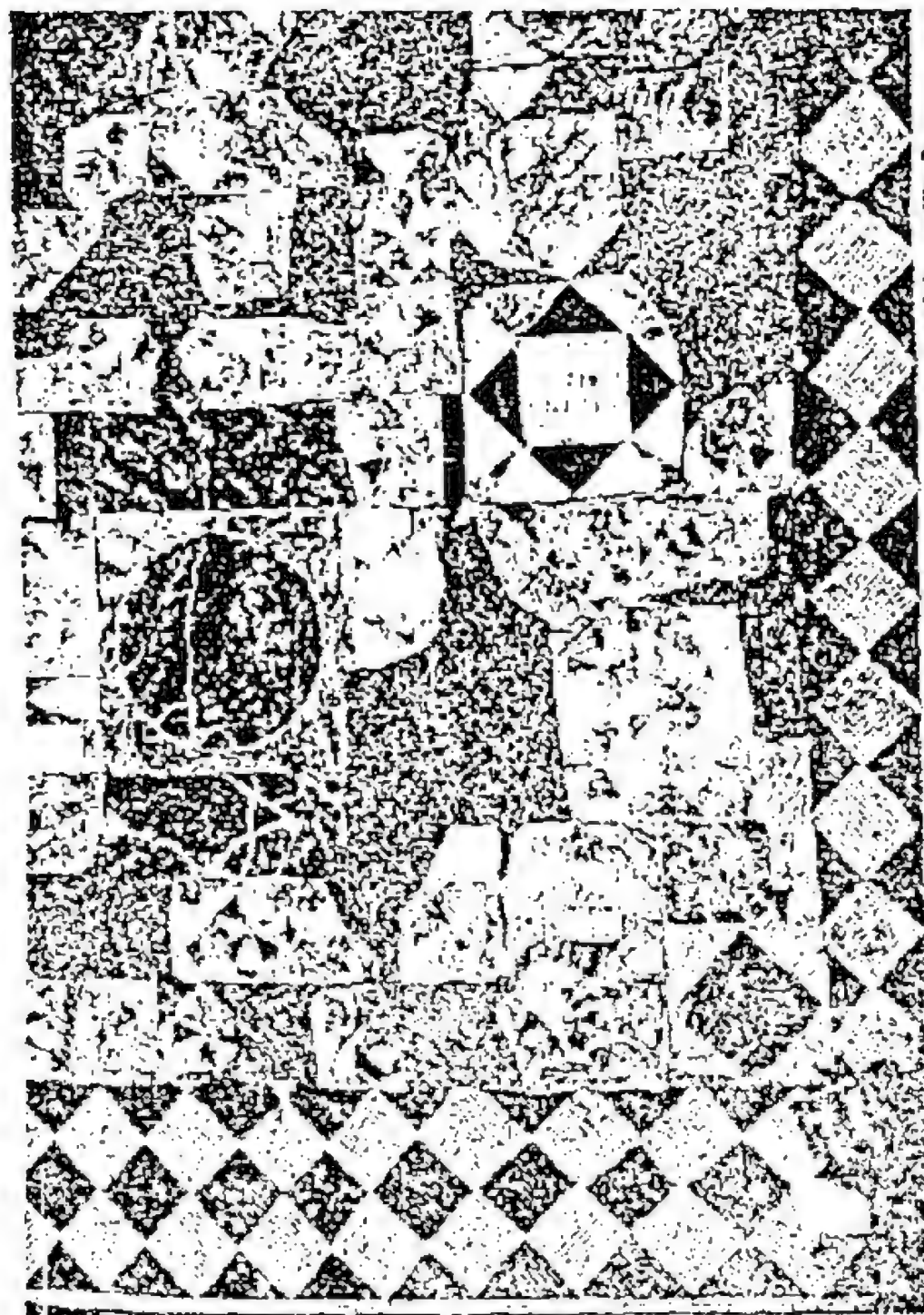
صورة ٢٤٤

موزاييكو ملون من منزل Pruliro باوستيا يوضح التباين والتداخل بين عنصر
الزخرفة

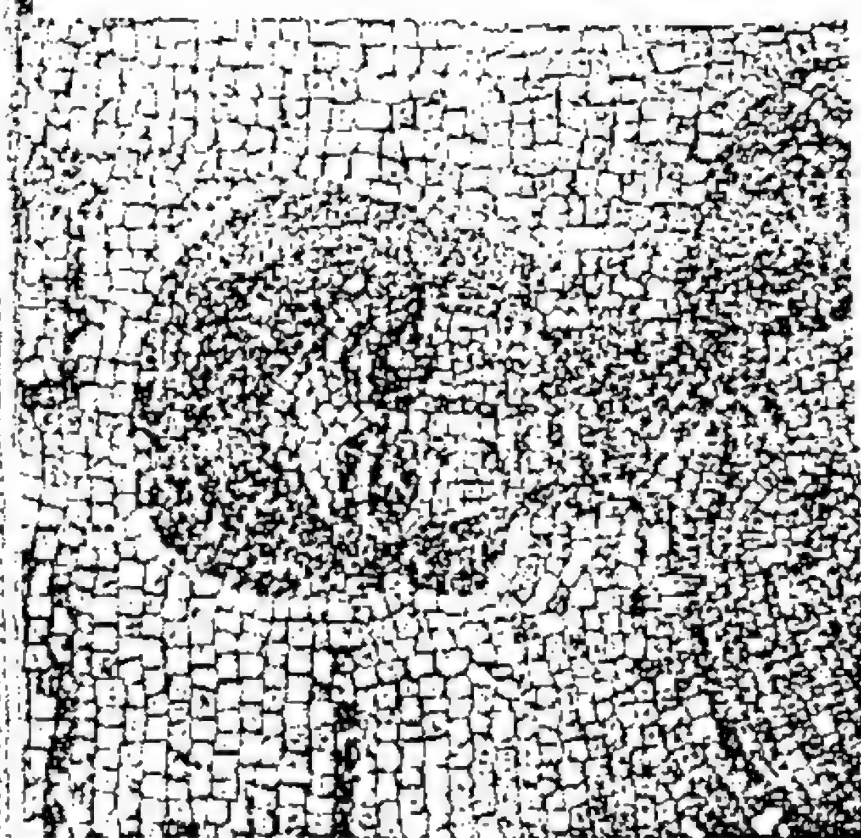


صورة ٢٤٥

لوحة الخشب من منزل البرستوكور، تستفيد من التباين في التصميم بين لوحات
المسورة



صورة ٢٧
موزاييك من المستعمرة القبطية في دير سانت مارينا في الإسكندرية

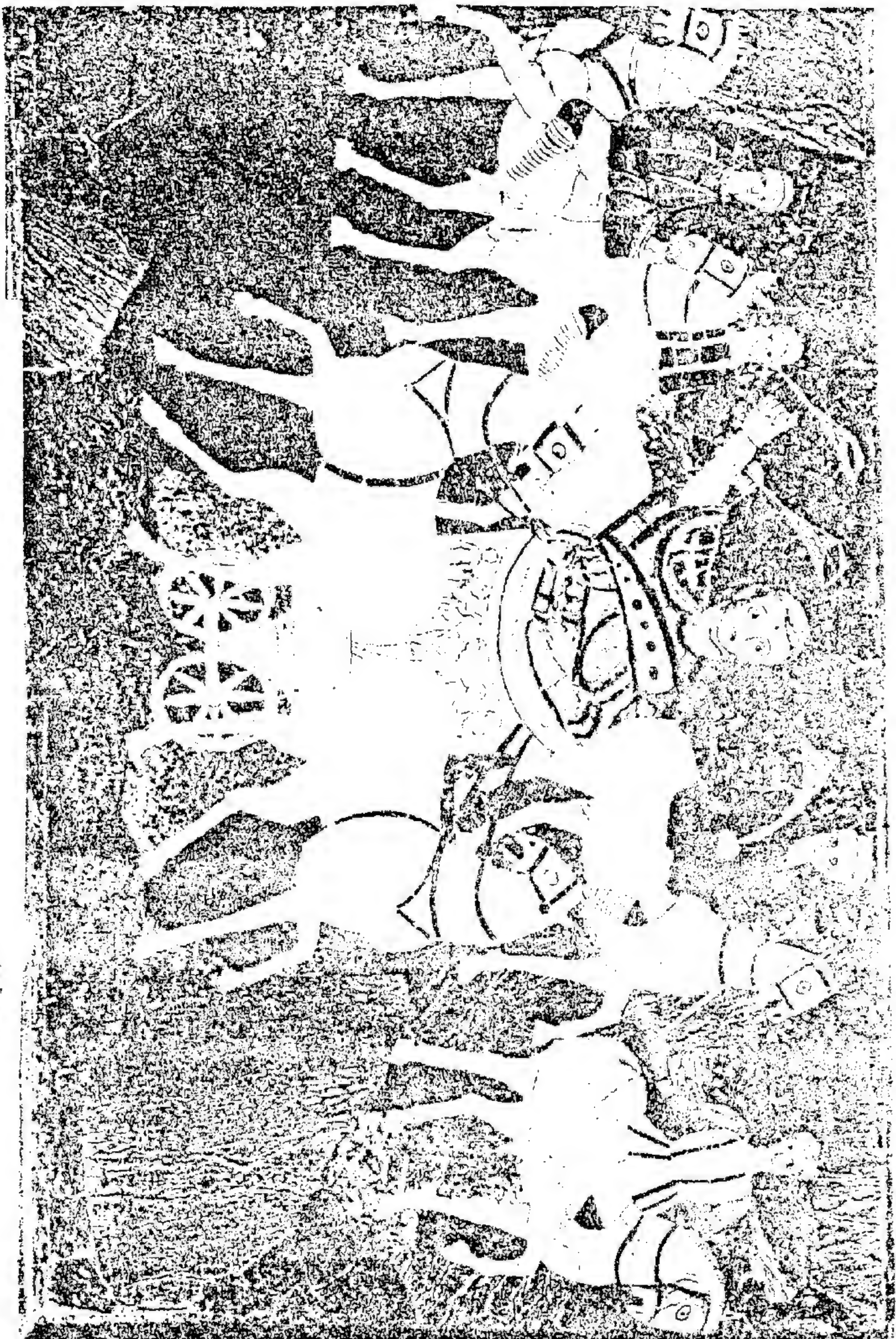


صورة ٢٨
لوحة موزاييك من منزل الديسكوري بفسوس فوق الشوفاة وحولها
موزاييك من القرنين الخامس والسادس، والكائنات البحرية الأسطورية



صورة ٢٤٧

الـ emblema في لوحة الموزايكو من مبنى القمر الأوغسطين بأوستيا وتمثل اثنين
من الأطفال الأسطورية ومعها الجيرلندة



دسورة ٢٤٨

لوحة الموزايكو المنقذة بطريقة العائلة من الرخام الملون وفسيقيساء زجاجية
وتمثل القنصل علي عربة وخلفه فرسان من السيرك . من بازلكا Giuno Brasso



صورة ٢٤٩

لوحة منقذة بالرخام الملون sectile تصور نمرا يفترس ثور من بازيلكا Giuno

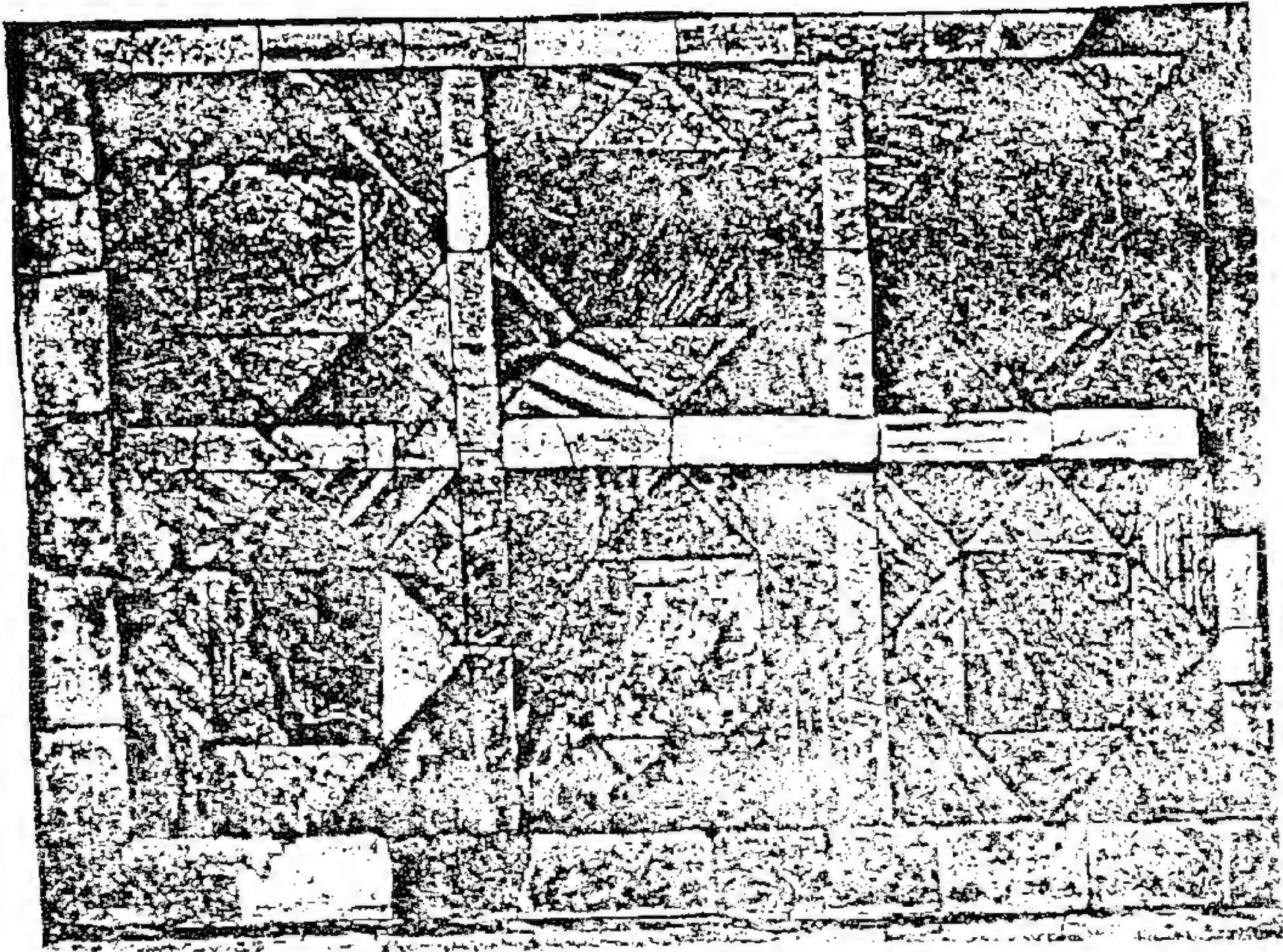
Basso



صورة ٢٥٠

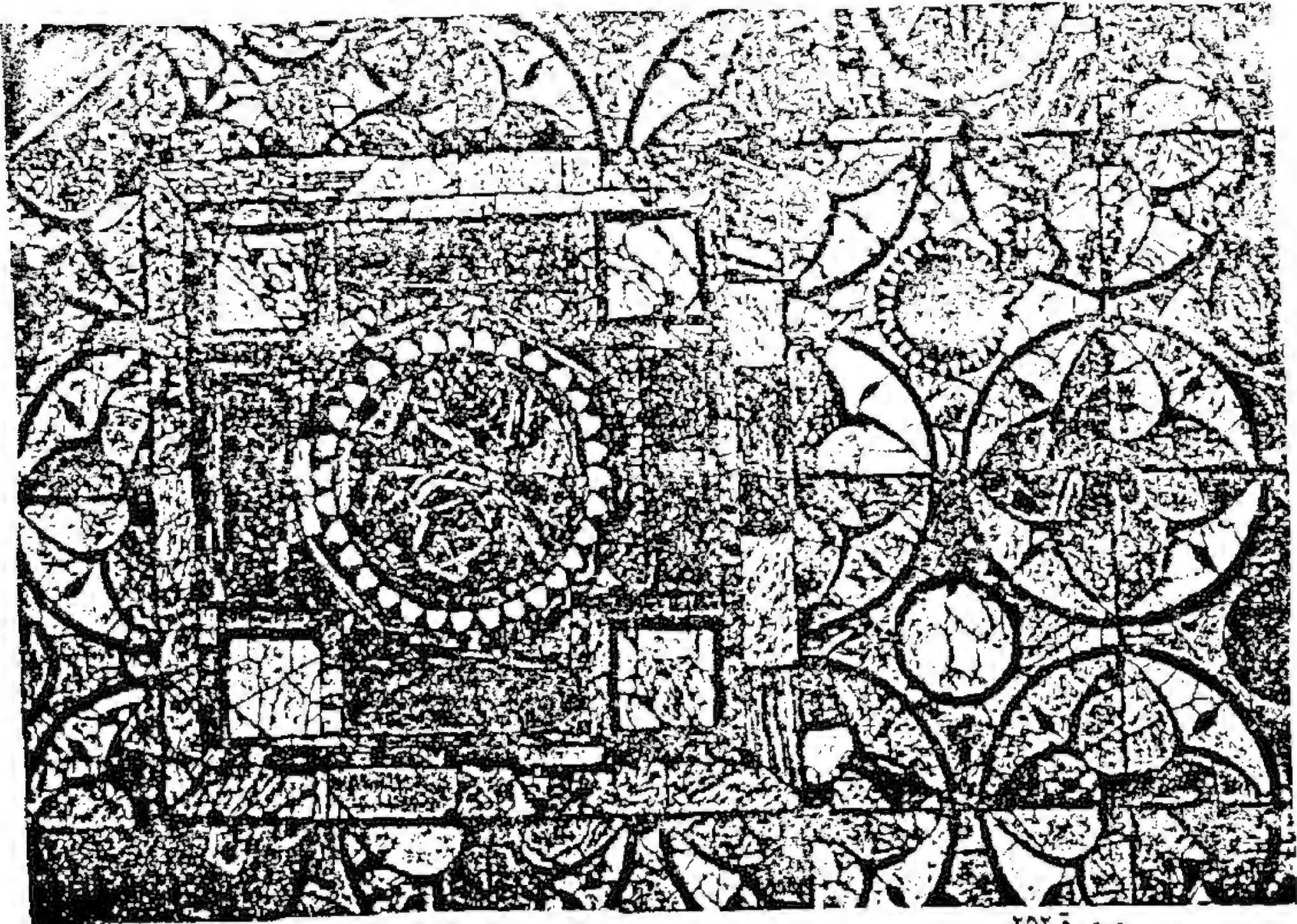
لوحة منقذة بالرخام الملون sectile تصور نمرا يفترس عجل من بازيلكا Giuno

Basso



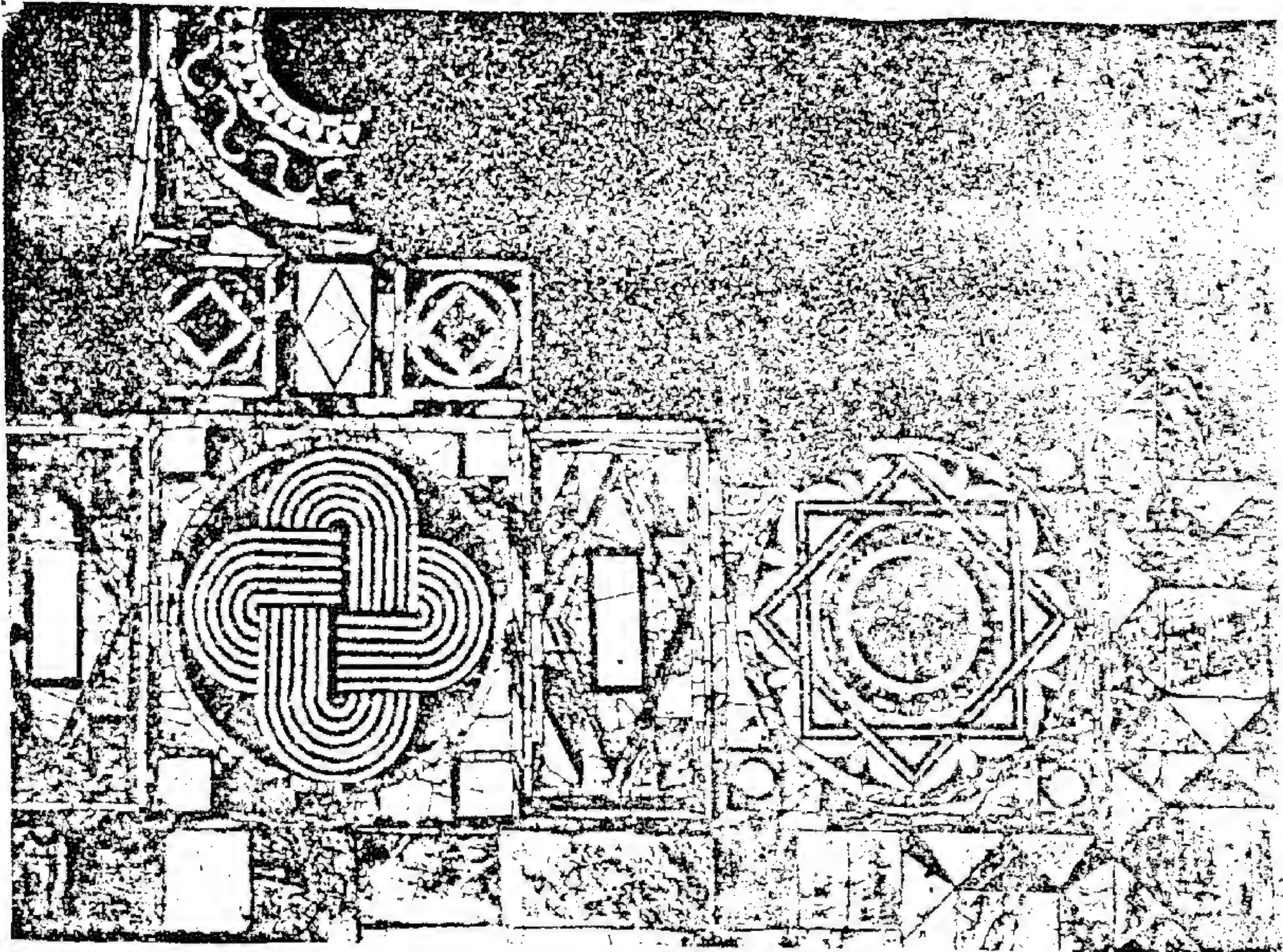
صورة ٢٥١

لوحة مosaic تقطع لرحمة اللون وتشكل على هيئة مربعين وعشر عليه بجمادات



صورة ٢٥٢

لوحات الموزايكو بمنزل Amore e Psiche بأوستيا وتوضح الزخارف الهندسية
المنفذة بالرخام الملون



صورة ٢٥٢

لوحة بعلصر هندسية منفذة بصريقة sectile عثر عليها بمبنى الـ ninfeo

ناوستيا



صورة ٢٥٤

لوحة الموزايكو بفيلا أرمينا بصقلية متفذة بال tessellatum الملون وتصور تجسيد
أفريقية



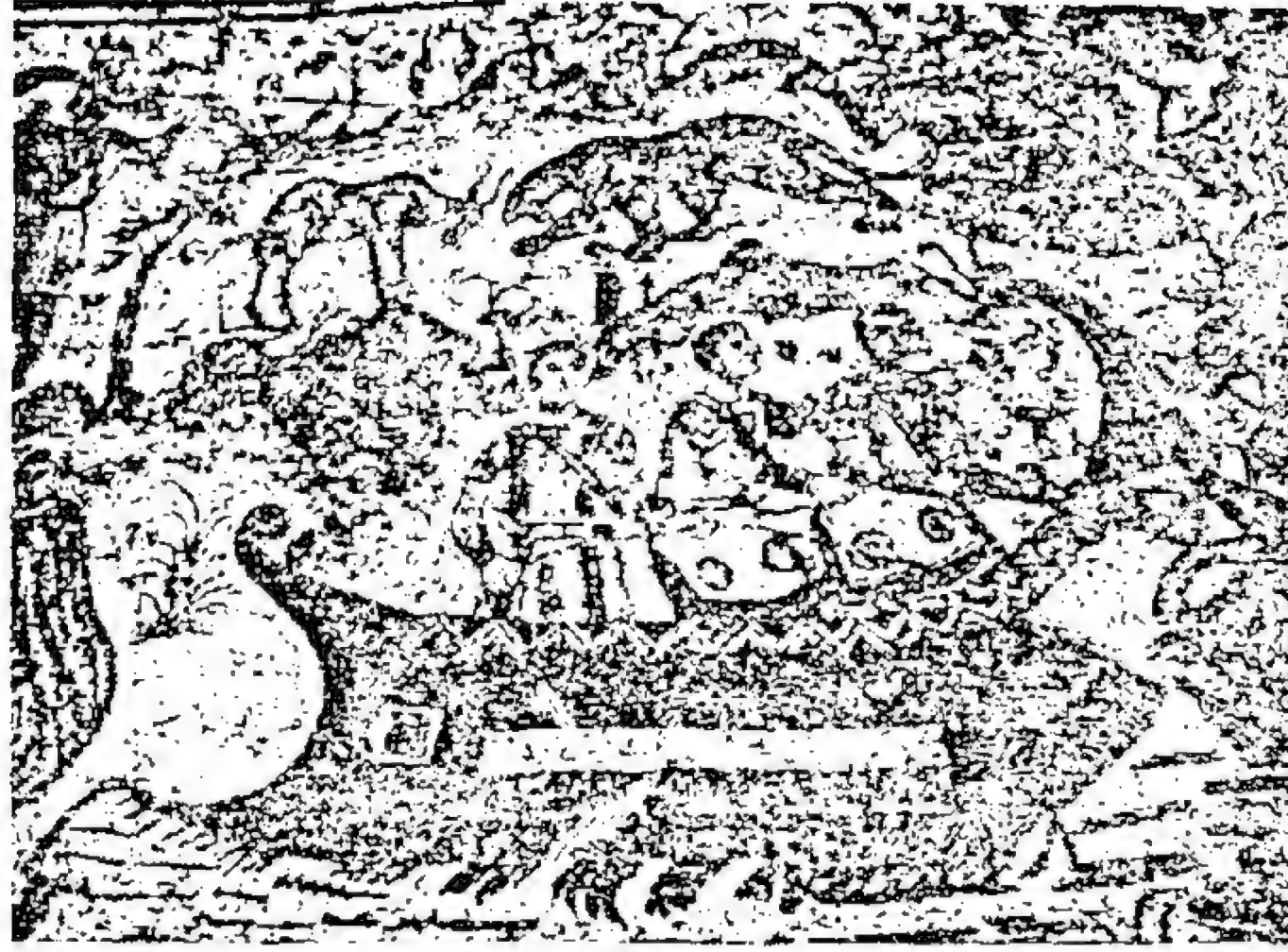
صورة ٢٥٥

لوحة الموزايكو بفيلا أرمينا بصقلية وتصور هزيمة العمالقة



صورة ٢٥٦

لوحة موزايكو بفيلا أرمينا بصقلية وتصور الأعمال المختلفة بالسرك



صورة ٢٥٧

لوحة موزايكو بفيلا ارمرينا بصقلية وتصور الاستعداد لرحلة صيد برية



صورة ٢٥٨

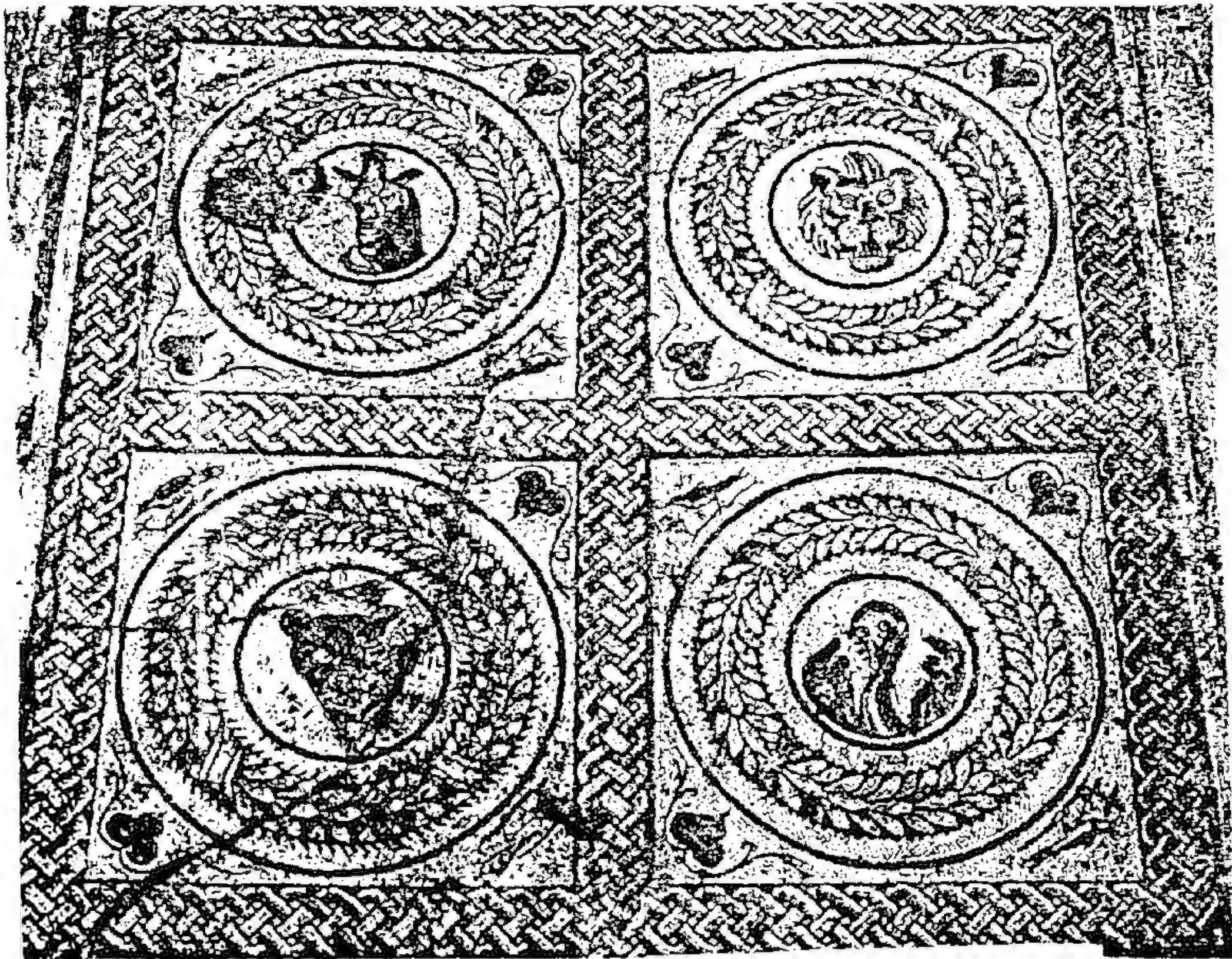
لوحة موزايكو بفيلا ارمرينا بصقلية منفذة بطريقة الـ vermiculatum

وتصور مناظر من الصيد البري



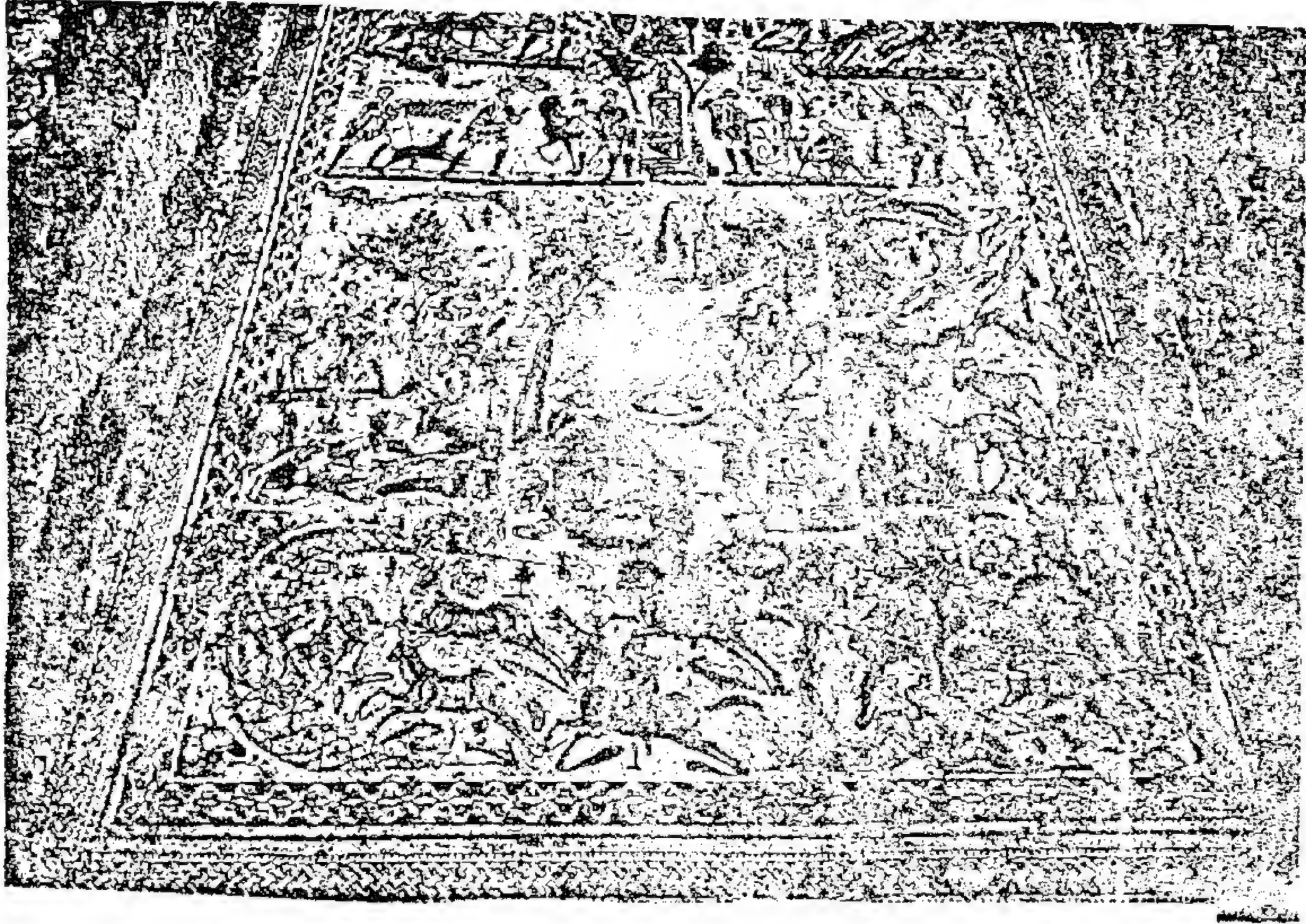
صورة ٢٥٩

لوحة موزايكو بفيلا أرمرينا بصقلية وتصور مزاولة الألعاب الرياضية (الحياة اليومية)



صورة ٢٦٠

لوحة موزايكو من فيلا أرمرينا بصقلية مقسمة بواسطة الجديلة إلى لوحات مصورة لحيوانات داخل إطارات دائرية من عنصر الجديلة



صورة ٢٦١

نوحة موزيكو من شيلا ارمينيا متقسمة أفقياً إلى مناظر للصيد وأعمال

الزراعة ومناظر من الحياة اليومية



Bibliotheca Alexandrina



0481821